UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
FACULDADE DE EDUCAÇÃO

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

Dilma Fabri Marão Pichoneri

MÚSICOS DE ORQUESTRA: UM ESTUDO SOBRE EDUCAÇÃO E TRABALHO NO CAMPO DAS ARTES

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação na área de Educação, Sociedade, Política e Cultura da Faculdade de Educação da Universidade Estadual de Campinas, como requisito para obtenção do título de mestre em educação.

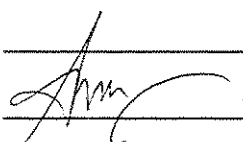
2006

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
FACULDADE DE EDUCAÇÃO

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

MÚSICOS DE ORQUESTRA: UM ESTUDO SOBRE EDUCAÇÃO E TRABALHO NO CAMPO DAS ARTES

Autor: Dilma Fabri Marão Pichoneri

Orientadora: Profa. Dra. Liliana Rolfsen Petrilli Segnini

Este exemplar corresponde à redação final da Dissertação defendida e aprovada pela Comissão Julgadora.

Data: 02/02/2006

Assinatura:..

Orientadora

COMISSÃO JULGADORA:

____

____

____

2006

Ficha catalográfica elaborada pela biblioteca da Faculdade de Educação/UNICAMP

Pichoneri, Dilma Fabri Marão.
P584m Músicos de orquestra : um estudo sobre educação e trabalho no campo das artes / Dilma Fabri Marão Pichoneri. -- Campinas, SP : [s.n.], 2005.

Orientadores : Liliana R. Petrilli Segnini
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Educação.

1. Formação. 2. Trabalho. 3. Músicos. 4. Orquestras. 5. Relações de gênero I. Segnini, Liliana R. Petrilli (Liliana Rolfsen Petrilli), \d 1949-. II. Universidade Estadual de Campinas. Faculdade de Educação. III. Título.

05-291-BFE

Keywords: Formation; Work; Musicians; Orchestra
Área de concentração: Educação, Sociedade, Política e Cultura
Titulação: Mestre em Educação
Banca examinadora: Profa. Dra. Liliana Rolfsen Petrilli Segnini
Prof. Dr. José Roberto Zan
Profa. Dra. Aparecida Neri de Souza

Data da defesa: 02/02/2006

RESUMO

O objetivo deste trabalho é analisar o processo de formação profissional dos músicos que compõem a Orquestra Sinfônica do Theatro Municipal de São Paulo, buscando compreender a articulação desta formação com as condições e possibilidades de inserção no mercado de trabalho para esses profissionais. Olhar para a categoria profissional dos músicos, inserida no campo das artes e da cultura, pela ótica da sociologia do trabalho e da educação, informa a realidade de uma categoria até então pouco estudada no Brasil: a do artista trabalhador. As análises das relações sociais de sexo ou de gênero também constituem eixo estruturante norteador desta pesquisa.

ABSTRACT

The aim of this work is to analyse the professional education process of the musicians that are members of the Simphonic Orchestra at Sao Paulo City Theatre, in a search to understand the relationship of this education according to the work market participation conditions and possibilities for these professionals. A look at the musicians professional field, being part of the arts and culture universe, through the eyes of the Work and Education Sociology and to reveal the reality of a field that have not been the subject of many studies so far: the worker artist. The analysis of the sex and genre social realtionships also constitute the structure path followed by this research.

AGRADECIMENTOS

Várias pessoas e instituições contribuíram para tornar possível a realização deste trabalho e, portanto, é preciso nomeá-las.

Agradeço à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo – FAPESP, pelo auxílio financeiro recebido e que viabilizou a realização deste projeto.

Agradeço a Faculdade de Educação da UNICAMP, seus professores e funcionários, pela constante disponibilidade e atenção.

Devo também agradecimento especial ao Centro de Pesquisas Rurais e Urbanos – CERU/USP, seus pesquisadores e funcionários que, de diversas formas, sempre estiveram presentes apoiando e incentivando não apenas este trabalho, mas minha formação.

À direção do Theatro Municipal de São Paulo por permitir que a pesquisa fosse realizada; aos seus funcionários que sempre me auxiliaram e fizeram com que minha presença no espaço do teatro fosse sempre agradável. Por meio da Associação da Orquestra Sinfônica Municipal de São Paulo – AOSMSP, agradeço a todos os músicos da OSM por permitirem a observação e o acompanhamento de seus trabalhos; aos músicos entrevistados que colaboraram com seus valiosos depoimentos, permitindo a construção deste trabalho, meus agradecimentos e admiração.

A toda equipe do projeto temático meu profundo agradecimento pelo convívio sempre tão rico, por toda pesquisa realizada dentro de um coletivo, sem o qual esta dissertação nunca se realizaria. À querida Profa. Neri agradeço especialmente pelas inúmeras contribuições e pelo apoio sempre.

À Juliana Coli pelas observações e sugestões quando da realização do exame de qualificação.

A Profa. Liliana Segnini devo duplo agradecimento; primeiro por me guiar nesta jornada acadêmica, sempre me incentivando e orientando, possibilitando assim a superação das dificuldades que encontrei, é realmente um privilégio partilhar de sua sabedoria. Segundo, por todo carinho e compreensão que me dedicou nos momentos mais difíceis vivenciados nestes anos, foi, sem dúvida, imprescindível para que eu conseguisse me reerguer.

Agradeço a minha família, meus amados pais e irmão, pela confiança, apoio constante e pelos valores transmitidos. Sem a presença de vocês esse passo não teria se concretizado. Agradeço também a Tia Rosa Maria pela leitura dedicada e atenta do texto, a Tia Zeila pelo estímulo e amizade e a Sueli, minha comadre.

Agradeço e dedico este trabalho aos meus grandes companheiros Alexandre e Murilo. Ao meu marido, pelo apoio incondicional, por ser tão presente e acreditar na possibilidade desta conquista. Ao meu filho, por tudo que me ensina, com amor.

ÍNDICE

LISTA DE TABELAS E GRÁFICOS

LISTA DE FOTOS E FIGURAS

INTRODUÇÃO

"Não há melhor maneira de divergir do mundo do que pela arte. E não há maneira mais segura de nos ligarmos ao mundo do que pela arte"

Goethe

O objetivo deste trabalho é analisar o processo de formação profissional dos músicos que compõem a Orquestra Sinfônica do Theatro Municipal de São Paulo, buscando compreender a articulação desta formação com as condições e possibilidades de inserção no mercado de trabalho para esses profissionais.

Olhar para a categoria profissional dos músicos, inserida no campo das artes e da cultura, pela ótica da sociologia do trabalho e da educação, expõe a realidade de uma categoria até então pouco estudada no Brasil: a do artista trabalhador.

Nesse sentido, esta pesquisa insere-se no contexto das mudanças nas formas de racionalização do capitalismo das últimas décadas e de como essas mudanças impactam o mercado de trabalho no Brasil, vinculando-se ao Projeto Temático "Trabalho e Formação Profissional no Campo da Cultura: Professores, Músicos e Bailarinos". Ressalta-se aqui a importância deste projeto para a construção desta análise, quer seja no desenvolvimento do aporte teórico que orienta a pesquisa, quer seja na concretização das atividades da pesquisa de campo.

O intenso debate sobre o tema no Brasil vem, tradicionalmente, focando a discussão e análise no setor produtivo e de serviços, porém, segundo SEGNINI e SOUZA (2003)[1] "a importância, a singularidade e a complexidade dos setores culturais das artes e dos espetáculos também são submetidas às mudanças econômicas e sociais no processo de globalização, no qual o mercado e sua lógica comercial assume importância jamais observada na história". Assim, o estudo aqui proposto deve ser pensado nesse contexto dinâmico e contraditório influenciado pelas leis de mercado que impõe mudanças em suas formas de regulação do trabalho.

---

[1] Projeto Temático "Trabalho e Formação no campo da cultura: professores, músicos e bailarinos".

Dentro desta perspectiva, é que se propõe analisar a construção da carreira desses músicos de orquestra do ponto de vista da formação profissional, e da sua conseqüente relação com a inserção no mercado de trabalho e posições ocupadas nesse mercado, que se mostra extremamente competitivo; mais especificamente, a posição ocupada por esses músicos no contexto de formação orquestral, onde a "divisão do trabalho se exprime através de uma divisão graduada de postos de trabalho, de tarefas, de qualidades e competências, e através de uma hierarquia de funções, que vai desde a concepção e enquadramento até a sua execução" (MENGER, 2002: 28).[2]

Norbert Elias, analisando a vida e a trajetória profissional do gênio Mozart, leva a uma reflexão sobre a dinâmica do conflito entre os padrões de classes mais antigas, em decadência, e os de outras, mais novas, em ascensão. Ao longo de sua obra, o autor procura apontar alguns caminhos metodológicos a serem adotados para a construção de uma biografia de cunho sociológico, entre eles, afirmando que

> (...) é preciso ser capaz de traçar um quadro claro das pressões sociais que agem sobre indivíduos. Tal estudo não é uma narrativa histórica, mas a elaboração de um modelo teórico verificável da configuração que uma pessoa – neste caso, um artista do século XVIII – formava, em sua interdependência com outras figuras sociais da época (ELIAS, 1995:18-19).

Segundo o autor, naquele momento histórico

> (...) um músico que desejasse ser socialmente reconhecido como artista sério e, ao mesmo tempo, quisesse manter a si e à sua família, tinha que conseguir um posto na rede das instituições da corte ou em suas ramificações. Não tinha escolha. Se sentisse uma vocação que o levasse a realizações notáveis, quer como instrumentista, quer como compositor, era praticamente certo que só poderia alcançar sua meta caso conseguisse um cargo permanente na corte, de preferência uma corte rica e esplêndida (Ibid., 1995:17-18).

Ora, a pergunta que se elabora então é: qual a configuração desta rede, hoje, na nossa sociedade? E como se conquista um espaço dentro dela?

---

[2] Tradução da autora.

É a esse debate que esta análise se dedica, dito de outra maneira, de que forma, a lógica da sociedade capitalista e das mudanças no mundo de trabalho atingem o setor cultural, condicionando e modificando assim o trabalho, as condições de seu exercício e, conseqüentemente, as possibilidades de formação que são exigidas desse artista-trabalhador.

São diversas as características que diferenciam o artista-trabalhador da maioria das demais profissões, como se verá no decorrer deste trabalho, e o desafio se coloca na medida do reconhecimento da multiplicidade de possibilidades que a sua formação tende a assumir. Ao contrário da maioria das profissões, onde a educação formal é o principal caminho a ser percorrido, para o profissional da música erudita esta é apenas uma das opções de formação possíveis, ou apenas uma das etapas que compõem essa formação.

Este trabalho de investigação propôs, para realizar esta análise, os seguintes procedimentos:

- Analisar diferentes possibilidades, trajetórias e experiências de formação dos músicos (cursos universitários, conservatórios, cursos livres) e verificar em que medida a formação profissional formal é relevante para o exercício pleno da profissão e enquanto possibilidade de melhores oportunidades de trabalho;
- Partindo do estudo dos chamados "corpos estáveis" (Orquestra Sinfônica do Theatro Municipal de São Paulo), pesquisar as diferentes possibilidades de inserção no mercado de trabalho, destacando o papel que assume a formação profissional (formal ou informal) nesse contexto.

Nesta dissertação, optou-se por trabalhar dentro de uma opção teórico-metodológica que considera relevante a integração e a complementaridade do corpo teórico com os procedimentos metodológicos, acompanhando uma posição defendida por vários autores, entre eles Bourdieu (1998), os quais sugerem a não separação de técnicas mais empíricas das opções teóricas na construção do objeto de estudo.

Esta proposta de estudo visa a situar o problema no contexto mais amplo da sociedade e do campo educacional, cruzando a *dimensão objetiva*, dada pelos estatutos

sociais dos músicos, origem de classe, capitais cultural e social herdados, com *dimensão subjetiva*, exteriorizada em representações, expressas nos relatos orais, nas entrevistas.

Para tanto, trabalhou-se, nesta pesquisa, orientados pela bibliografia existente que trata o tema trabalho e formação numa perspectiva sociológica. As análises das relações sociais de sexo ou de gênero também se constituem como eixo estruturante norteador desta pesquisa.

A perspectiva de gênero sempre envolve relações sociais e, portanto, a análise da problemática das mulheres, ou seja, a análise de gênero enquanto categoria analítica deve ser realizada conjuntamente com a dos homens, pois um implica o estudo do outro. Noutras palavras, os gêneros são construídos através de processos de interação social; portanto, a sua análise possui um caráter eminentemente relacional e interdependente.

Ao se refletir sobre a questão de gênero, vê-se surgir uma das questões que suscitam maiores controvérsias, que diz respeito à origem das diferenças entre o comportamento masculino e feminino. Para alguns, elas são decorrentes da própria constituição natural, ou seja, de características biológicas de cada sexo, enquanto, para outros, elas são o resultado da ação da cultura dominante sobre as representações e comportamentos de homens e mulheres.

Diferenciações existem, mas considerá-las como decorrentes de qualidades inatas, provenientes da constituição biológica natural dos indivíduos não é o suficiente. Segundo Saffioti,

> (...) Os fatos biológicos nus da sexualidade não falam por si próprios; eles devem ser expressos socialmente. Sente-se o sexo como individual ou, pelo menos, privado, mas estes sentimentos sempre incorporam papéis, definições, símbolos e significados dos mundos nos quais eles são construídos. (SAFFIOTI, 1992, p.187).

No mundo da música, é recente e crescente a participação das mulheres no contexto das orquestras, espaço que foi tradicionalmente ocupado por homens e que, nas últimas décadas, vem-se abrindo para as mulheres.

Em conjunto ao desenvolvimento do aporte teórico, foi realizada análise de documentos oficiais coletados junto ao Theatro Municipal de São Paulo, e foram utilizados como instrumentos de pesquisa de campo as entrevistas, observações e fotos.

Optou-se pela realização das entrevistas em profundidade sob a forma de relatos orais e histórias de vida resumida como estratégia para compreender as diversas dimensões da formação e do trabalho desse grupo específico de músicos. Segundo QUEIRÓZ

> (...) a história oral pode captar a experiência efetiva dos narradores, mas destes também recolhe tradições e mitos, narrativas de ficção, crenças existentes no grupo (...), na verdade, tudo quanto se narra oralmente é história, seja a história de alguém, seja a história de um grupo (...) a história de vida se define como o relato de um narrador sobre sua existência através do tempo, tentando reconstituir os acontecimentos que vivenciou e transmitir a experiência que adquiriu. Narrativa linear e individual dos acontecimentos que ele considera significativos, através dela se delineam as relações com os membros de seu grupo, de sua profissão, de sua camada social, de sua sociedade global, que cabe ao pesquisador desvendar. (QUEIRÓZ, 1991:05).

A seleção dos informantes obedeceu a critérios que possibilitaram abranger a diversidade do todo que forma a orquestra, pois entende-se que as diferentes trajetórias profissionais e pessoais dos sujeitos, que são construídas em determinados momentos históricos, podem, sob variados aspectos, refletir as mudanças e transformações que vêm ocorrendo na formação, no mercado de trabalho e na própria compreensão do trabalho dos músicos. Assim, os entrevistados foram selecionados com base nas seguintes categorias: instrumentos e naipes[3], posição ocupada na orquestra (spalla[4], concertino[5] ou

---

[3] *Naipe* - Grupo de músicos que tocam o mesmo instrumento, em ensaios dirigidos pelo solista do grupo, antes dos ensaios gerais da orquestra, quando a complexidade da obra a ser executada exige.

[4] *Spalla* – Termo internacionalmente utilizado para designar o principal primeiro-violino de uma orquestra (...) o spalla em geral senta-se na cadeira externa da primeira fila da seção dos primeiros-violinos e é responsável pela execução das indicações técnicas do regente, tais como marcação das arcadas nas partes. Ele normalmente executa passagens para violino solo, serve como regente substituto, organiza ensaios por naipe e funciona como elemento de ligação entre a orquestra e sua direção. Em períodos mais antigos, antes do advento do regente, o spalla também dirigia apresentações.

[5] *Concertino* – Posição ocupada pelo músico que senta na cadeira ao lado do spalla; o concertino é o segundo na hierarquia de cada naipe e, na impossibilidade do spalla tocar, é ele quem o substitui.

tutti/fila[6]), idade, sexo, tipo de vínculo trabalhista (Admitidos ou Verba de Terceiros) e representantes da Associação dos Músicos da Orquestra do Theatro Municipal de São Paulo.

No total, foram realizadas:

- 04 entrevistas com a direção e gerência do teatro e da orquestra
- 16 entrevistas com músicos da Orquestra Sinfônica Municipal - OSM
- 01 entrevista com técnico (inspetor da OSM)
- 03 entrevistas com outros músicos que trabalham em outras formações orquestrais

Novamente se destaca a relevância da pesquisa no contexto de um projeto temático; as reuniões de discussão e o acompanhamento da pesquisa de campo relativa às demais profissões abarcadas pelo temático (bailarinos, técnicos e professores) possibilitaram significativo avanço para a compreensão da problemática aqui proposta. Especificamente no caso dos bailarinos pertencentes ao Balé da Cidade de São Paulo, a proximidade é ainda maior por se tratar de outro corpo estável vinculado ao Theatro Municipal de São Paulo. Apesar de não ser objeto desta pesquisa, a análise comparativa entre dois países - Brasil e França – desenvolvida pelo projeto temático, possibilitou também a ampliação da discussão e da análise desenvolvida.

Neste período de desenvolvimento da pesquisa de campo, foram observados ensaios e apresentações de diversos espetáculos, entre eles concertos[7], óperas[8] e balés, em suas variadas etapas. No caso das óperas e dos balés, acompanharam-se inicialmente os ensaios somente da orquestra e, posteriormente, os ensaios em conjunto com o balé e/ou o coral. No caso dos concertos, primeiro acontecem os ensaios dos naipes (caso seja

---

[6] *Tutti/ Fila* – O oposto de *soli*, ou solo. Mais livremente, a palavra é usada para indicar um trecho para a orquestra inteira, ou até mesmo o som da orquestra plena.

[7] *Concerto* – (1) Termo freqüentemente aplicado no séc. XVII à música para conjunto de vozes e de instrumentos; desde então, costuma indicar uma obra em que um instrumento solista (ou um grupo instrumental solista) contrasta com um conjunto orquestra. (2) termo que designa uma apresentação musical pública, habitualmente implicando a interpretação por parte de uma orquestra. Até meados do séc. XIX, um concerto podia significar praticamente qualquer tipo de entretenimento não-teatral. Para uma apresentação em menor escala, costuma-se preferir o termo "recital".

[8] *Ópera* – Obra musical dramática em que alguns ou todos os papéis são cantados pelos atores; uma união de música, drama e espetáculo, com a música normalmente desempenhando a principal função.

necessário de acordo com a complexidade da obra), em seguida os ensaios da orquestra, e por último acontecem os ensaios da orquestra com o(s) solista(s).

No total, foram mais de 120 horas de observações que se encontram devidamente registradas nos cadernos de campo. Para Becker,

> (...) o número muito grande de observações e tipos de dados que um observador pode coletar, como também a possibilidade resultante de experimentar com uma variedade de procedimentos para coletá-los, significa que suas conclusões finais podem ser testadas mais freqüentemente e em mais sentidos do que é comum em outras formas de pesquisa. Conseqüentemente, agimos corretamente quando depositamos grande confiabilidade nas evidências de trabalho de campo. (BECKER, 1999, p.84).

O trabalho de observação mostrou-se bastante importante para o desenvolvimento desta pesquisa, não só quando realizado durante a situação de entrevista, mas, sobretudo, aquele realizado durante os momentos de preparação e ensaio dos músicos, até a observação dos concertos e espetáculos.

O trabalho na orquestra é bastante diversificado no que se refere às possibilidades de formações e tipos de espetáculos, além de ser bastante freqüente a vinda de maestros e solistas convidados. Nesse sentido, observar e registrar as diferenças de comportamento, das relações de trabalho que se constituem e do alto nível de qualificação que são demandados dos músicos, nestes diferentes momentos, é de fundamental importância para a compreensão deste objeto.

As diferenças existentes entre tocar no palco, em um concerto e se apresentar no fosso[9], para um balé ou uma ópera, é um exemplo do tipo de informação que tem sido melhor captada através das observações e registros nos cadernos de campo.

Além disso, a presença do pesquisador no espaço da orquestra, quer seja no palco, durante os intervalos dos ensaios, quer seja no fosso também nesses momentos de ensaio e preparação de espetáculos, permitiu uma "conversa informal" com os pesquisados rica em informações; informações essas que, por vezes, não são captadas no momento da

[9] *Fosso* – (orquestra) – Teatro. No palco italiano, o espaço situado adiante e em nível inferior ao do proscênio, e que se destina aos músicos ou à orquestra. [Sinônimo nesta acepção: poço e poço de orquestra].

entrevista. Nesses momentos de observação dos ensaios e espetáculos, foram realizados também registros fotográficos.

Dito isto, é a partir desta pesquisa realizada com os músicos do Theatro Municipal de São Paulo que se propõe a análise da formação e do trabalho destes profissionais. Desde já, toma-se como ponto de partida da análise a característica que mais se sobressai na formação profissional desses músicos: a heterogeneidade. Via de regra, os músicos iniciam seus estudos muito cedo e percorrem um árduo caminho de estudos diários, dedicação esta que aumenta com o passar do tempo e que nunca cessa. A necessidade da formação permanente é-lhes exigida para a manutenção das habilidades técnicas requeridas para a prática de seu instrumento e para seu aprimoramento artístico e, até mesmo, para a obtenção e manutenção de seus empregos, dentro de um mercado de trabalho restrito, exigente e instável.

Essa dissertação se subdivide em quatro capítulos, além da introdução e conclusão; no capítulo um, o objetivo é compreender quais as instituições estão presentes no primeiro momento de aproximação dos indivíduos com a música, destacando a família, a igreja e a escola.

No segundo capítulo são enfocadas as instituições e os caminhos possíveis que o músico percorre em sua trajetória de formação, considerando as diferentes possibilidades existentes: aquelas que podem ser consideradas como "não-formais", como professor particular, *masterclasses*[10] e participação em festivais, além das instituições consideradas como "formais" , como as universidades e os conservatórios ou escolas de música, que podem ser freqüentados pelos músicos de forma isolada ou concomitante.

No terceiro capítulo, o objetivo é compreender a articulação entre a formação e a inserção profissional dos músicos. Para tanto, e, a partir dos relatos dos entrevistados, três questões são privilegiadas: 1) a questão da idade precoce com que os músicos iniciam seus estudos e que, posteriormente, também começam a trabalhar profissionalmente; 2) a importância das relações constituídas no período de formação dos músicos, notadamente aquelas que se estabelecem entre professor e aluno, a partir das quais os músicos se inserem no mercado de trabalho e 3) as possibilidades de trabalho para o músico nesta

[10] *Masterclasses* – tipo de aula oferecida por profissionais de qualidade técnica e artística reconhecidas, nacionais ou internacionais, para outros profissionais da área musical.

fase inicial de construção de sua carreira, e que tem ainda como forte característica o objetivo de formar profissionais para o trabalho em orquestras.

No quarto e último capítulo, procurou-se analisar as situações de formação dos músicos a partir do momento em que já se encontram inseridos no mercado de trabalho. Trata-se de enfocar como o processo de trabalho realizado pelo músico na orquestra pode ser considerado como um processo de formação permanente.

CAPÍTULO I. ORQUESTRA: CONJUNTO FORMADO PELAS DIFERENÇAS

Foto 1: www.theatromunicipal.com.br, acessado em outubro de 2004[4].

Quais questões estão na base da escolha profissional em música? Quais as possibilidades de formação que existem para um músico de orquestra? De que forma condicionantes sociais, tais como origem social, condições de classe, relações de gênero interferem de forma decisiva (ou não) neste processo de formação e vivência no atual mundo do trabalho? Como chegam à orquestra?

Tornar-se um músico profissional requer uma formação altamente especializada, domínio de um instrumento, amplo conhecimento de seu repertório e uma dedicação contínua, que se inicia, muitas vezes, na infância e que se estenderá por toda a carreira do

[4] Este site foi desativado em janeiro de 2005, quando nova direção assumiu o Theatro Municipal de São Paulo.

músico. Não existe, porém, só um caminho – formal - que possibilita esse processo de profissionalização e o exercício da profissão.

Papadopoulos ao analisar a profissão do músico, especialmente no contexto francês, reafirma essa condição ao dizer que a aprendizagem musical é

> (...) un apprentissage préable de savoirs et de techniques très spécifiques, qui commence dès la prime enfance et se nourrit de l’image de l’artiste exceptionnel (…) néanmoins, contrairement à ce que véhicule l’imaginaire collectif, la technicisation et la complexité institutionnelle de la formation des musicien, notamment professionnels, font que le “don” et la “vocation” n’y jouent pas un rôle central. C’est le contexte social (famille, environnement social, condition de formation) qui est déterminant [5](PAPADOPOULOS, 2004, p.9).

A partir dos relatos das entrevistas, foi possível observar as diversas possibilidades que essa formação tende a assumir. Algumas instituições destacam-se no momento inicial de aproximação e incentivo ao estudo da música, como a família e a igreja; outras surgem já num segundo momento, como é o caso dos conservatórios, das escolas de música, dos festivais e dos professores particulares, e o ensino superior em música. Outras características da formação desses profissionais também podem ser observadas, entre elas a questão da precocidade com que esses músicos tendem a iniciar o aprendizado de seus instrumentos e, inclusive, a entrar para o mercado de trabalho.

Para analisar o desenrolar do processo de formação profissional em música e suas singularidades, faz-se necessário o entendimento dos vários fatores que a compõem; as possibilidades são inúmeras, e nelas cada trajetória parece ser única.

Pequena História da Orquestra

É preciso considerar que a profissão do músico de orquestra é anterior à aparição do fenômeno do capitalismo e das instituições que o compõem. Portanto, para este trabalho

[5] Tradução da autora – “ uma aprendizagem permeada de saberes e técnicas muito específicas, que começa desda a infância e que se alimenta da imagem do artista excepcional (...) no entanto, contrariamente ao qu veicula o imaginário coletivo, a tecnicização e a complexidade das instituições que formam os músicos, notadamente os profissionais, fazem com que o “dom” e a “vocação” não desempenhem papel central. É o contexto social (família, meio social, condições de formação) que é determinante.

de análise da formação profissional dos músicos que trabalham neste tipo específico de formação – a orquestra – deve-se levar em conta os aspectos que a caracterizam no contexto do mundo atual e também os traços do passado, especialmente das sociedades de corte, salientando o papel das instituições que tomam parte desse processo.

No contexto da orquestra, a dimensão histórica é especialmente importante, pois diz respeito não somente às possibilidades de formação do músico, mas também a realização de seu trabalho, visto que a própria orquestra, como é conhecida hoje, é uma formação que nasce no século XVI, assim como boa parte de seu repertório, o qual continua sendo amplamente executado pelas orquestras de hoje, e, por isso mesmo, constituem grande parte do conhecimento exigido dos músicos instrumentistas.

Considerar a posição que os músicos ocupavam nas sociedades de corte auxilia na compreensão do espaço ocupado por eles hoje, restringindo-se, no caso desta dissertação, ao contexto da orquestra.

> (...) a sociologia não consiste, ou pelo menos não exclusivamente, no estudo das sociedades contemporâneas, mas deve dar conta das evoluções de longa, até mesmo de muito longa, duração, as quais permitem compreender, por filiação ou diferença, as realidades do presente (...) a tarefa do sociólogo é, portanto, antes de tudo, identificar e compreender as diferentes formações sociais que se sucederam ao longo dos séculos. (CHARTIER, 1995:07 e 15).

Significa dizer que as possibilidades de formação dos músicos foram observadas não de forma cristalizada, mas sempre por meio das mudanças nas relações sociais por eles vivenciadas, visto que as grandes mudanças na preparação para o trabalho só podem ser entendidas no contexto das grandes transformações do próprio trabalho, em seu processo, sua organização e suas formas de gestão.

Retome-se um pouco a questão do surgimento das orquestras. Palavra derivada do original grego “orkestra”, que significa “lugar de dançar”, recebeu ao longo dos séculos diversos significados, até se chegar ao sentido que se conhece hoje. No teatro grego, a palavra indicava um espaço semi-circular em frente ao palco onde o coro cantava e dançava; no teatro romano, destinava-se aos assento dos senadores. O termo foi revivido na França, ao final do século XVII, e definido como o lugar em frente ao palco onde

ficavam os instrumentos e o maestro. No início do século XVIII, a palavra passou a ser aplicada aos próprios executantes (GROVE, 1994).

As origens da orquestra podem ser encontradas no século XVI, nos conjuntos de instrumentos afins nas cortes principais, e nos agrupamentos especiais de instrumentos tocados em cerimônias importantes. No séc. XVII, a composição do conjunto variava de lugar para lugar, tanto no número quanto no tipo de instrumentos. O conjunto de cordas foi adotado na Itália, particularmente em Roma, e na Alemanha usavam-se conjuntos de metais para a execução de suítes. Os conjuntos das cortes francesa e inglesa surgiram a partir dos conjuntos de violas italianos; em 1626, o 24 *Violons du Roi* (6 violinos, 12 violas, 6 violoncelos) foi criado na França.

No século XVIII, um bom número de cortes alemãs e austríacas mantinha conjuntos diretamente baseados nas orquestras da corte de Versalhes. O conjunto básico consistia de cordas divididas em quatro partes, um par de oboés, fagote e contínuo. As flautas doces e às vezes as flautas transversas eram usadas na ópera francesa e veneziana, e os trompetes e os tímpanos foram introduzidos para as músicas de caráter festivo ou militar. Os trombones eram reservados à música eclesiástica (Ibid., 1994:685).

Uma orquestra padrão, em 1790, consistia de 23 violinos, 7 violas, 5 violoncelos, 7 contrabaixos, 5 flautas e oboés, 2 clarinetes, 3 fagotes, 4 trompas, 2 trompetes, tímpanos e 2 cravos. Já em meados dos século XIX, os instrumentos de cordas foram reformados para permitir maior tensão das cordas, o que proporcionava um timbre mais brilhante, maior volume e uma altura de afinação mais aguda. As orquestras de Bruckner, Mahler e Wagner ficaram conhecidas por sua grande dimensão, que respondia à busca desses compositores por novos timbres sonoros, alguns naipes de cordas chegando a contar com 70 instrumentos.

Em geral, as orquestras de hoje seguem o modelo do final do século XIX e são compostas, em média, por: 30 violinos, 12 violas, 10 violoncelos, 8 contrabaixos, 4 flautas, 4 oboés, 4 clarinetes, 4 fagotes, 8 trompas, 4 trompetes, 3 trombones, 1 tuba e diferentes instrumentos de percussão. Outros instrumentos – acústicos, eletrônicos ou de outros materiais/naturezas – também são utilizados de acordo com a obra e a intenção musical de cada compositor.

As orquestras modernas são compostas por grupos de instrumentos ou naipes assim divididos:

- Instrumentos de cordas[6] - Violino, viola, violoncelo, contrabaixo, harpa e piano (cordas percutidas).
- Instrumentos de percussão[7] - Tímpano, vibrafone, xilofone, carrilhão, ganzá, maracá, reco-reco, caixas, pratos, taam-tam, bombo, conga, triângulo, pandeiro, claves etc.
- Instrumentos de sopros – Metais[8] - Trompa, trompete, trombone, tuba, eufônium e sousafone.
- Instrumentos de sopros – Madeiras[9] - Flauta, oboé, clarinete, fagote, contrafagote e saxofone.

---

[6] *Instrumento de cordas* – Instrumentos que soam através da vibração de cordas; seu nome organológico é "cordofones". Dividem-se em vários grupos: os do tipo da cítara (incluindo os que contam com ressonadores, como o dulcimer e o piano); os do tipo do alaúde e da lira (incluindo o violão e "alaúdes de arco", como o violino e a viola); e os do tipo da harpa. Os instrumentos de corda são postos em vibração quando dedilhados, pinçados, percutidos ou tangidos com arco. O termo "cordas"costuma ser usado coletivamente para o grupo de instrumentos da família do violino (e da viola), que formam a base da orquestra ocidental, normalmente dois grupos de violinos, com violas, violoncelos e contra-baixos.

[7] *Instrumentos de percussão* – Instrumentos executados sacudindo-se ou percutindo-se uma membrana, placa ou barra de metal, madeira ou outro material rígido. Um instrumento que produz som através de uma membrana é um MEMBRANOFONE; um instrumento cujo som é produzido a partir de seu próprio corpo em vibração é um IDIOFONE. Os instrumentos de percussão podem ser divididos entre os que produzem som de altura determinada (p.ex. o xilofone e os tímpanos) e os que não fazem (p. ex. o pandeiro e o triângulo).

[8] *Instrumentos de sopros – metais* – Termo empregado para instrumentos de sopro vibrados por ação dos lábios (aerofones). Sua coluna de ar é posta em vibração pelos lábios do executante, comprimindo contra um bocal em forma de taça (ou de funil). Essa categoria inclui instrumentos feitos não apenas de latão ou outros metais, mas também de outros materiais, incluindo madeira ou chifre. Além do mais, alguns instrumentos feitos de latão (como o saxofone) não são classificados como da família dos metais, uma vez que suas colunas de ar são postas em vibração por meio de palhetas. Os principais instrumentos da família dos metais, na orquestra moderna, são o trompete (ocasionalmente a corneta de pistões), a trompa, o trombone e a tuba.

[9] *Instrumentos de sopros – madeiras* – Designação da família de instrumentos de sopro (aerofones), cuja coluna de ar é posta em vibração através do fluxo de ar de encontro a uma borda ou mediante uma palheta. Podem ser feitos de madeira, ebonite, metal (inclusive latão, no caso do saxofone), marfim ou outros materiais (...) Os principais instrumentos em que o executante dirige o fluxo de ar de encontro a uma borda são os do tipo da flauta, tanto as sopradas pela extremidade (como a flauta doce) quanto lateralmente (como a flauta transversal). Entre os instrumentos de palheta dupla (duas lâminas ou lingüetas de cana, madeira, metal etc., que vibram uma contra a outra) incluem-se o oboé e o fagote; entre os instrumentos de uma única palheta que vibra contra o bocal, ou boquilha, encontram-se o clarinete e o saxofone.

A disposição e o número de instrumentos em uma orquestra ainda é variável: depende do compositor, do estilo da obra e do momento histórico em que foi composta, entre outros fatores, como, por exemplo, a própria definição do maestro e da gerência artística de cada orquestra, mas sua disposição habitual pode ser representada como na figura a seguir.

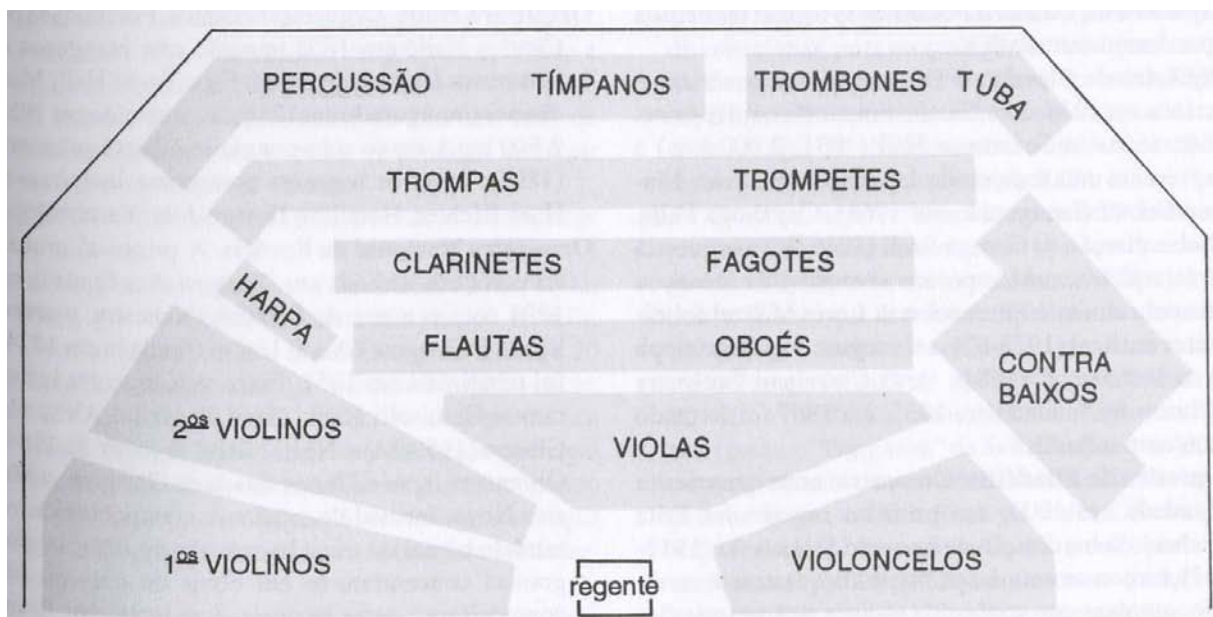



Figura 1: Dicionário Grove de Música, 1994.

Entender a origem das orquestras e suas mudanças através dos tempos, enquanto espaço de trabalho musical, auxilia na compreensão da formação do artista, que se insere neste prestigioso espaço de trabalho em diferentes momentos históricos.

A Orquestra Sinfônica Municipal: caracterizando um espaço de trabalho

A construção do Theatro Municipal de São Paulo teve seu início em fevereiro de 1903, através de um acordo entre a Prefeitura e o Estado. O projeto e a construção foram entregues a uma comissão dirigida pelo arquiteto Ramos de Azevedo. Oito anos e alguns meses depois, finalmente o teatro foi entregue à cidade, fazendo com que São Paulo, em plena expansão econômica, com o surgimento de uma indústria crescente e uma cultura

cafeeira em desenvolvimento, desse início a um novo estágio da vida cultural da cidade (BRANDÃO, 1993).

A inauguração aconteceu no dia 12 de setembro de 1911, e São Paulo passou a receber as grandes companhias de ópera e teatro européias que passavam pelo Brasil em suas turnês latino-americanas. Isso porque, na sua concepção, o teatro não foi criado com a intenção de abrigar corpos estáveis, mas sim de abrigar companhias de fora, que traziam para a cidade as mais diversas manifestações artísticas, do erudito ao popular, em ópera, dança, música e teatro.

Somente em 1949 é que se deu a oficialização da Orquestra Sinfônica Municipal, pela Lei no. 3829; a formação do grupo já existia desde 1921 com a Sociedade de Concertos Sinfônicos de São Paulo, mas somente em 1949 é que seus componentes ganharam estabilidade funcional. O processo de oficialização, porém, teve início em 1939, durante a administração do Prefeito Dr. Francisco Prestes Maia. A partir deste ano, a OSM passou a desenvolver um programa regular de atividades, incluindo concertos sinfônicos, espetáculos de balé e temporadas (www.theatromunicipal.com.br, acessado em outubro, 2004).

Atualmente, além da OSM, o teatro abriga também a Orquestra Experimental de Repertório, o Coral Lírico, o Coral Paulistano e o Balé da Cidade de São Paulo, que são os chamados Corpos Estáveis vinculados ao Theatro Municipal de São Paulo.

A opção por pesquisar uma orquestra vinculada a um teatro subsidiado por recursos públicos foi justificada, inicialmente, no projeto, pelo reconhecimento de que, nestes espaços institucionais, as relações de trabalho são regidas por normas que possibilitam ao profissional acesso a salários ou cachês[10] relativamente estáveis, mesmo que freqüentemente insuficientes, bem como direitos vinculados ao exercício do trabalho e à formação profissional.

Por meio da pesquisa, foi possível verificar, no interior da orquestra, bem como nos demais corpos estáveis do teatro, as diferentes situações vivenciadas por esses trabalhadores, principalmente no que se refere ao vínculo empregatício dos mesmos. Há mais de uma década o teatro não realiza concursos públicos para o preenchimento de

[10] *Cachês* – Forma de remuneração freqüentemente recebida pelos músicos pela realização de apresentações feitas em outras orquestras ou outros tipos de formações quando convidados; a palavra é utilizada pelos músicos para designar o próprio tipo de trabalho desta forma realizado - “fazer cachês”.

vagas na orquestra, e os músicos, desde então, são contratados sob o que denominam "verba de terceiros".

Conforme analisado por Segnini,

> (...) a partir de 1989, o Theatro Municipal de São Paulo, assim como outras instituições públicas, passaram a serem geridas a partir do critério das Dotações orçamentárias", que subdividem o orçamento do Município, atribuindo a cada Secretaria e às instituições que a elas se vinculam, um valor determinado para compor o orçamento. Diferentes rubricas o compõem, entre elas, "Verbas de Terceiros", na qual se inscrevem os "prestadores de serviços temporários", caracterizando o trabalho temporário. Desde então, os músicos da orquestra são contratados nesta condição, que os inscrevem em uma situação extremamente instável de trabalho (SEGNINI, 2005).

Neste contexto particular de organização do trabalho, coexistem então duas formas de vínculo salarial: os *Admitidos*, que foram contratados mediante concurso público e que ainda possuem estabilidade nos seus contratos de trabalho e alguns outros direitos adquiridos, e os *Verba de Terceiros*, que vivem uma situação bastante instável, tendo seus contratos renovados a cada três ou seis meses, recebendo onze salários por ano e vivenciando a insegurança de a qualquer momento não fazer mais parte da orquestra[11].

> *"(...) aqui, no Teatro, a gente tem essas fases que você nunca sabe o que que vai acontecer no ano que vem, se você vai..., hoje em dia a gente recebe em dia e tal, mas tinha época que atrasava quatro, cinco meses o salário, ninguém sabia quando ia receber, você não podia contar com o dinheiro, esse tipo de coisa é complicado" (Contrabaixo, músico OSM - Verba de Terceiro, 31/03/2004).*

> *"(...) os coitados sofrem muito, é uma coisa terrível, é uma irresponsabilidade, acho que das pessoas que fazem (...) porque é assim, eles agora estão recebendo, acho que vão receber onze salários, mas normalmente recebem dez no ano. Nunca tem muita certeza do dia que*

[11] Exemplo concreto desta situação foi vivenciada recentemente pelos músicos, e até mesmo pela gerência da orquestra. Com o resultado das últimas eleições municipais (out/2004), novo partido assumiu a prefeitura, o que para esses trabalhadores, além de significar uma enorme expectativa e nervosismo, traduziu-se também em um novo período de mudanças, que se concretiza sob a forma de efeito dominó: troca-se a direção do teatro, que troca a gerência, que troca o maestro, que troca os músicos.

vão receber, não tem direito à assistência médica, não tem previdência e não sabem se amanhã vão estar ai". (Trompa, músico OSM – Admitido, 26/05/2004).

Num sentido mais amplo, Menger reflete sobre uma importante dimensão que esse movimento de flexibilização traz no contexto das profissões artísticas

> (...) os mercados de trabalho mais flexíveis dizem respeito geralmente aos empregos menos qualificados, onde a simplicidade das tarefas permite uma fácil substituição dos assalariados. É o que se designa muitas vezes de mercado secundário do trabalho. Ora, nas artes, a flexibilidade tem de funcionar também em atividades fortemente qualificadas onde a substituição dos indivíduos, embora sempre possível, vai contra os pricípios estruturantes da atividade, na medida em que nesta se valorizam muito as diferenças (de talento, de experiência, de aparência) mesmo em relação a empregos que não sejam de primeiro plano (MENGER, 2005:102).

Ainda existem, no teatro, músicos com vínculo empregatício estável e, portanto, com alguns direitos adquiridos; entretanto o movimento que se percebe é que, cada vez mais, o número de trabalhadores precários vem aumentando, e o faz no momento em que cada músico com vínculo admitido se aposenta, sendo substituído por um trabalhador cada vez mais jovem, incorporado ao teatro por meio de contratos temporários que não garantem nenhum direito, mas lhe asseguram o privilégio de pertencer a uma instituição de prestígio: o Theatro Municipal de São Paulo.

Atualmente, a Orquestra Sinfônica Municipal – OSM é composta por 115[12] músicos divididos da forma como segue:

---

[12] Não foi possível conseguir da direção do teatro documento oficial que indicasse esse como o número de músicos que compõem a OSM; foi através do site oficial do teatro e dos programas dos concertos que o mesmo foi obtido. Segundo informação da coordenadoria dos corpos estáveis, o número de músicos que a orquestra deveria ter é 120, mas "até em função desse tipo de contratação que nós temos, nós estamos, os corpos estáveis, um tanto quanto defasados em termos de quantidade, porque essa contratação de verba de terceiro tem que ter dotação orçamentária, como não é holerite, não é aquela verba da prefeitura pra pagamento do funcionalismo tem que ter uma dotação orçamentária. E a dotação orçamentária da cultura sempre é muito pequena, é a menor fatia do bolo via de regra. Então atualmente nós temos na Sinfônica cento e doze, você vê, faltam oito músicos pra estar completa" (Entrevista Coordenadora, 2003).

Tabela 1. Orquestra Sinfônica do Theatro Municipal de São Paulo - OSM

Distribuição de Músicos por Instrumento e Sexo

INSTRUMENTO	HOMENS	MULHERES	TOTAL
Primeiros-violinos	11	05	16
Segundos-violinos	11	05	16
Violas	09	05	14
Violoncelos	06	06	12
Contrabaixos	08	01	09
Flautas	02	03	05
Oboés	04	01	05
Clarinetes	04	01	05
Fagotes	05	-	05
Trompas	08	-	08
Trompetes	04	01	05
Trombones	05	-	05
Tuba	01	-	01
Tímpanos	01	-	01
Percussão	06	-	06
Harpa	-	01	01
Piano e Celesta	-	01	01
TOTAL	**85 (74%)**	**30 (26%)**	**115 (100%)**

Fonte: Site Oficial do Theatro Municipal de São Paulo – 15 de outubro de 2003 (www.theatromunicipal.com.br)

Configurações na construção do trabalho musical

Norbert Elias, ao construir a análise baseada no conceito das configurações, aponta o modo pelo qual indivíduos singulares são apresentados da maneira conforme podem ser observados: como sistemas próprios, abertos, orientados para a reciprocidade, ligados por interdependências dos mais diversos tipos e que formam entre si figurações específicas, em virtude de suas interdependências (ELIAS, 2001:51). Portanto, os indivíduos devem ser observados nas figurações específicas das quais fazem parte.

O autor argumenta que, dada a especificidade do campo de estudo da sociologia, torna-se fadada ao fracasso a realização de um estudo sociológico que investigue os indivíduos isoladamente. No entanto, o procedimento contrário é até mesmo aconselhável, uma vez que "*só podemos compreender muitos aspectos do comportamento ou das ações das pessoas individuais se começarmos pelo estudo do tipo da sua interdependência, da estrutura de suas sociedades, em resumo, das configurações que formam uns com os outros*" (ELIAS, 1999:79). Ou seja, analisando os tipos de relações estabelecidas no espaço social ou, mesmo, as regras em jogo nos campos sociais.

Construindo o modelo teórico das configurações, é possível determinar quais os limites que uma determinada configuração social impõe aos indivíduos e como os indivíduos se comportam diante destas limitações, de acordo com diferentes posições interdependentes, proporcionadas pelas configurações.

A partir das análises realizadas por Norbert Elias, tomou-se especialmente aquelas realizadas para compreender as sociedades de corte e as formações sociais a ela vinculadas, ressaltando, para esta dissertação, a análise que Elias elabora sobre Mozart, sua vida e trajetória enquanto gênio musical, mas trabalhador circunscrito a uma determinada época, cujos padrões tentou transpor, mas que acabaram por determinar uma vida permeada de conflitos entre um artista genial e uma sociedade que queria controlá-lo.

As sociedades de corte se configuravam por estruturas altamente hierarquizadas, que posicionavam os indivíduos a ela pertencentes numa escala de posições sociais que se constituíam tendo no seu centro a figura do rei. Segundo Elias,

> (...) não era simplesmente o livre-arbítrio das pessoas que as mantinha juntas na corte (...) também não era a idéia genial de um homem singular, como, por exemplo, o rei, que dava essa forma ao agrupamento humano (...) Era justamente isso, um significado central e representativo, que a corte tinha para a maioria dos países da Europa ocidental nos séculos XVII e XVIII. Nessa época, ainda não era a cidade, mas sim a "corte" e a sociedade de corte que formavam a matriz com o efeito mais abrangente. (ELIAS, 2001:61-62).

A corte, enquanto formação social, foi assim definida por Franz Oppenheimer:

> (...) As cortes pré-capitalistas, muito suntuosas e extravagantes, sobretudo a dos Stuart na Inglaterra e as dos Bourbon na França, mas também as dinastias alemãs e eslavas, numa escala mais reduzida, dispunham em abundância de todos os meios de conforto rudimentar, graças à extensão de suas propriedades e aos tributos naturais dos "agricultores da coroa", provenientes daquelas terras. Mas tais cortes cobiçavam as satisfações do gosto refinado e do luxo pervertido, por isso tinham interesse antes de tudo em fomentar uma produção artesanal forte no próprio campo e, além disso, em obter dinheiro em espécie. Essa riqueza era usada para manter a corte e sua pompa de refinamento, para sustentar os nobres parasitas que não tinham nenhuma outra fonte de subsistência a não ser suas pensões, e para levar adiante guerras intermináveis em que se envolviam os reinos, misturando a necessidade de glórias, os interesses familiares das dinastias e as superstições confessionais. (OPPENHEIM, apud ELIAS, 2001:62-63).

Elias analisa sociologicamente a corte e aponta para os variados aspectos que a caracterizam; a questão das moradias é um exemplo, pois constituem para os indivíduos expressão não apenas de riqueza, mas são, sobretudo, expressão do nível e da posição social que ocupam no interior da corte, "*às diversas funções sociais correspondem diversos modos arquitetônicos de construir as casas*" (ELIAS, 2001:77). Da mesma forma, a prática da etiqueta também resulta em expressão de prestígio e reafirmação de poder e posição social estabelecidos.

Nesse sentido, Elias propõe a compreensão da corte enquanto estrutura no interior da qual relações de poder se estabelecem;

> (...) a corte deve ser investigada como estrutura de dominação que, assim como qualquer outra, prescreve vias ou meios de dominação específicos para quem quer exercer o controle nela ou a partir dela (...) certamente a corte constitui apenas um setor da região mais ampla de domínio do rei. Representa, não totalmente, mas até certo ponto, a figuração central de toda a estrutura de dominação, e é por meio dela que o rei governa essa região mais ampla. (Ibid., 2001:133).

Era então nessa configuração específica - sociedade de corte - que os artistas se formavam e realizavam seu trabalho. Assim como em todas as relações, também aquelas entre os artistas e a corte eram permeadas de conflitos e tensões, já que precisavam defender seus postos e, sobretudo, adequar-se aos gostos da época, dos governantes e seus seguidores.

No caso específico da música, destaque-se então a trajetória de Mozart, cuja análise desenvolvida por Elias permite compreender as possibilidades de formação e de trabalho vivenciadas pelos artistas da época.

A análise do autor inicia-se justamente apontando o fato de que "ele simplesmente desistiu"; em 1791, aos 35 anos, Mozart morre, pobre e sem o reconhecimento e o sucesso que buscou durante toda sua vida, apesar de ter desfrutado dos dois por algum tempo. Pois,

> (...) quando o sucesso diminuiu, quando a corte vienense, que antes o patrocinava, abandonou aquele artista intransigente em favor de compositores mais triviais, a visão que Constanze (sua esposa) tinha de seu talento ficou abalada, sem dúvida, como também sua visão da pessoa. A pobreza cada vez maior da família, correspondendo ao apreço público cada vez menor pela música de Mozart, no final de sua vida (...) foram os dois fatores que privaram de sentido a vida de Mozart. (ELIAS, 1995:11).

Mas, para realmente compreender essa trajetória, é preciso contextualizá-la em seu tempo, e a análise aplicada pelo autor a Mozart estabelece que

> (...) cada figura conhecida pela magnitude de sua realização é definida como o ponto alto de uma época ou outra. No entanto, após um exame mais acurado, não é raro que as realizações notáveis ocorram mais freqüentemente em épocas que poderiam, no máximo, ser chamadas

> de fases de transição. Em outras palavras, tais realizações surgem da dinâmica do conflito entre padrões de classe mais antigas, em decadência, e os de outras, mais novas, em ascensão (...) o conflito não acontecia apenas no campo social mais amplo, entre valores e ideais das classes aristocráticas da corte e os dos estratos burgueses; as coisas não eram tão simples. Ocorria também no interior de muitos indivíduos, inclusive o próprio Mozart, como um conflito que perpassava toda sua existência social. (Ibid., 1995:15-16).

Essa questão é especialmente importante ao considerar-se o trabalho desses artistas não só no seu sentido de realização concreta, mas também da sua criação, pois essa também estava fortemente vinculada às possibilidades ditadas pelo gosto estabelecido como o padrão da época.

> (...) esta era a estrutura fixa em cujo interior cada talento musical individual tinha de se manifestar. Não é possível compreender a música daquela época, seu "estilo", como muitas vezes se diz, sem ter em mente, de maneira clara, tal estrutura (...) o destino individual de Mozart, sua sina como ser humano único e portanto como artista único, foi muito influenciado por sua situação social, pela dependência do músico de sua época com relação à aristocracia da corte. (Ibid., 1995:18).

Mas, até certo ponto, as cortes permitiam aos artistas que muito se destacavam e caíam nas graças daquele seleto público, certa flexibilidade e, principalmente, privilégios. O próprio Mozart, por algum tempo, teve a possibilidade de vivenciá-los. Convites para tocar em cortes poderosas, colocações que chegavam aos mais altos níveis da sociedade, partilhar da admiração e até mesmo da intimidade (como jantar à mesa) do rei são alguns exemplos possíveis de ser observados. No entanto, isso não acontecia à revelia de conflitos e tensões; "Mozart viveu a ambivalência fundamental do artista burguês na sociedade de corte, que pode ser resumida na seguinte dicotomia: identificação com a nobreza da corte e seu gosto; ressentimento pela humilhação que ela lhe impunha" (Ibid., 1995:24).

O que se quer enfatizar aqui é a dependência que o músico daquela época tinha da corte e sua estrutura; Mozart até tentou escapar dessa realidade.

> (...) A decisão de Mozart de largar o emprego em Salzburgo significou, na verdade, o seguinte: ao invés de ser o empregado permanente de um patrono, ele desejava ganhar a vida, daí por diante, como “artista autônomo”, vendendo seu talento como músico e suas obras no mercado livre. (Ibid., 1995:32).

Tal decisão pode ser considerada como bastante inusitada para os padrões da época, mas pode ser também um marco na passagem do que o autor denomina de arte de artesão[13] e arte de artista[14]. Por algum tempo, Mozart obteve sucesso e foi capaz de sobreviver dessa forma, mas não foi o suficiente e, como já dito no início destas considerações, Mozart desistiu e fracassou.

Assim, Elias enfatiza a importância desse tipo de análise quando afirma que

> (...) a fórmula pré-fabricada sobre a ascensão da burguesia em decorrência de uma necessidade interna do desenvolvimento social na segunda metade do século XVIII, derrotando uma nobreza feudal já solapada pelas mudança econômica da Revolução Francesa, tende hoje a ser aplicada de maneira tão mecânica e rotineira que se perde de vista o complexo curso dos acontecimentos reais. Os problemas observáveis dos seres humanos são categorizados por conceitos de classe rebaixados a clichês, como “nobreza”, “burguesia”, “feudalismo” e “capitalismo”. Categorias como essas bloqueiam o acesso a uma maior compreensão do desenvolvimento da música e da arte em geral. Esta só é possível se a discussão não se restringir aos processos econômicos ou aos desenvolvimentos da música, e se, ao mesmo tempo, for feita uma tentativa de iluminar o destino das pessoas que produziam música e outras obras de arte no interior de uma estrutura social em transformação. (Ibid., 1995:28).

---

[13] *Arte de artesão* (com suas derivações, arte da corte ou oficial) – Produção de arte para um patrono pessoalmente conhecido, com *status* social muito superior ao do produtor (num gradiente íngreme de poder). Subordinação da imaginação do produtor de arte ao padrão de gosto do patrono. Arte não-especializada, mas uma função de outras atividades sociais dos consumidores (primariamente, um aspecto do dispêndio na competição por *status*). Forte caráter social e fraco caráter individual dos produtos de arte, simbolizados pelo que chamamos de “estilo”.

[14] *Arte de artista* – Arte criada para um mercado de compradores anônimos, mediados por agências tais como negociantes de arte, editores de música, empresário etc. Mudança na relação de poder em favor dos produtores de arte, significando que eles podem induzir o consenso público quanto a seu talento. Maior independência dos artistas a respeito do gosto artístico da sociedade, paridade social entre o artista e o comprador de arte (democratização).

Portanto, a própria vida de Mozart apresenta-se, quando dessa forma analisada, como exemplo de como os artistas ocupavam os espaços nos limites da corte; como bem descreve Elias, "(...) na geração de Mozart, um músico que desejasse ser socialmente reconhecido como artista sério e, ao mesmo tempo, quisesse manter a si e à sua família, tinha de conseguir um posto na rede das instituições da corte. Não tinha escolha" (Ibid., 1995:18).

Voltando à questão central desta pesquisa, e para se compreender então os processos de formação dos músicos de orquestra hoje, parte-se da análise das trajetórias educacionais e de formação dos músicos da Orquestra Sinfônica do Theatro Municipal de São Paulo, universo restrito e particular, que, no entanto permite a reflexão, de maneira mais ampla e abrangente, sobre as possibilidades de formação do músico instrumentista, considerando a realidade educacional e do mercado de trabalho brasileiro.

O que é necessário vivenciar hoje, na sociedade moderna, para se tornar um músico profissional de orquestras? Quais os caminhos possíveis para se construir uma carreira artística a partir de uma realidade, principalmente a brasileira, plena de contradições, que se traduzem em desigualdades sociais, diferenças de gênero, e com possibilidades diferenciadas de acesso às políticas públicas de Estado?

I.I. Entre a Família, a Igreja e a Escola: iniciação do aprendizado musical

"O Brasil precisa de educação, de uma educação que não seja de pássaros empalhados em museus, mas de vôos amplos no céu da arte"
Heitor Villa-Lobos

Quando indagado sobre quais conselhos daria a um jovem que busca a música como profissão, um dos entrevistados analisa diferentes situações de formação. Não há uma só resposta.

> *(...) depende desse jovem, se ele tem condições de estudar, se ele não tem, de que classe ele vem, se ele tem como viver sem..., estudar sem precisar trabalhar, se ele puder fazer isso eu digo pra ele estudar muito, não ter pressa de ganhar dinheiro, gostar muito do que faz, ver se ele gosta muito e estudar bastante, e não pensar em ganhar dinheiro antes de estar muito bem estruturado musicalmente, e tentar gostar o máximo possível da profissão, porque eu acho que esse é o caminho de ser feliz, porque senão não vai (Contrabaixo, músico OSM, 31/3/2004).*

Quais são os elementos presentes nesta fala que, de certa forma, podem indicar pistas que levem à compreensão das possibilidades existentes de formação do músico, e de como essas possibilidades se caracterizam diante das diferentes realidades sociais vivenciadas por cada um dos músicos pesquisados?

I.I.I. Família: estímulos e diferenciação

Ao questionar sobre o significado do que é ter condições de estudar em música e quais são as instituições ou estruturas que propiciam essas condições, vê-se surgir, a partir dos relatos dos músicos da OSM, uma instituição que, no processo de formação vivenciado por esses trabalhadores, destaca-se: a família.

À época de Mozart, essa questão familiar também se mostrava presente, seu pai, Leopold Mozart, também músico, foi o responsável pela introdução do pequeno gênio e de sua irmã no mundo da música, tendo sido seu professor e incentivador, e tendo começado a ensinar-lhe piano aos três anos de idade, sendo que aos seis anos Mozart já era capaz de compor. Como descreve Elias,

> (...) não sabemos se em seu primeiro ano de vida Mozart ouviu o pai tocando violino, mas não é improvável. O que se sabe é que, com muito pouca idade, ele já acompanhava as lições diárias de piano que o pai dava à irmã mais velha, Nannerl (...) notando, com prazer, o raro interesse prematuro do filho pelo som da espineta, e depois pelo do violino, o pai passou a lhe consagrar o amoroso interesse que anteriormente parecia estar reservado à irmã (...) este afeto crescente levou o filho a realizações ainda mais notáveis (ELIAS, 1995:79).

A partir daí, iniciou-se seu processo de formação, basicamente definido por seu pai e de acordo com os padrões da época, reconhecendo que, assim, as oportunidades se abririam para ele e sua família:

> (...) o pai primeiro buscou educar seu entendimento musical segundo as tradições da época. Começou do acervo de conhecimentos musicais que se tinha tornado padrão. Isto se adaptava a seu próprio gosto e ao do público, de cuja boa acolhida dependia, em particular, o êxito das *tournées* de concerto (Ibid., 1995:80).

O despertar do interesse pela música, para uma parte dos profissionais da OSM, aconteceu por meio do estímulo familiar. Primeiramente, destacam-se as famílias formadas por músicos profissionais: pais, mães ou mesmo avós e tios; nesses casos, pode-se sinalizar a existência de uma pré-disposição para escolha da profissão, incentivada precocemente por uma tradição familiar, meio social fértil que possibilita tal escolha.

Dentro da OSM, destacou-se essa possibilidade, sendo que dos dezessete músicos instrumentistas entrevistados, sete têm pai, mãe ou irmãos músicos profissionais:

*(...) meu pai é compositor (...) portanto, já nasci num berço propício a exercer a profissão (...) ele (**pai**) quis que todos os filhos estudassem música, pra dar oportunidade (...) ele deu o maior apoio, durante todo o processo ele sempre incentivou **o melhor** estudo. (Oboé, músico OSM*, 16/9/2003).

"(...) na verdade eu freqüento a escola (conservatório) desde que eu nasci, porque como a minha mãe era professora eu ia bebê já assistir a aulas junto com ela. Comecei a aprender flautinha com quatro, cinco anos e saí só com dezessete" (Violino, músico OSM, 31/8/2004).

(...) eu sou de uma família de músicos (...) começou com os meus irmãos (...) e o meu irmão, que já faleceu, ele era trompista também (...) e aí, quando eu comecei a estudar música, foi por influência dele. (Trompa, músico OSM, 26/10/2004).

Além do estímulo inicial ao estudo da música/instrumento, a existência de músicos profissionais na família, especialmente pai, mãe ou irmão, possibilita que a construção do aprendizado aconteça de uma forma mais intensa do que para aqueles que dependem exclusivamente das aulas para adquirir a técnica e o conhecimento do instrumento. Assim, a relação familiar desenvolve um estímulo a mais na formação musical do futuro profissional.

(...) eu acho que faz uma diferença muito grande, porque quando os pais já têm uma certa formação profissional, o caso do meu pai, durante o estudo ele pode te ajudar, porque o estudo é.., a gente fica uma semana em casa e tem geralmente uma aula por semana do instrumento, mas, quando você tem alguém em casa que trabalha no mesmo ramo, fica bem mais fácil, porque ele pode te orientar no estudo e não mais apenas uma vez por semana que o professor faz, ele pode te orientar diariamente, o que faz uma diferença grande. Agora o que não significa que um músico, ou um estudante que não tenha nenhum parente, nenhum familiar que estude música, ele pode ter as mesmas..., ele pode atingir o mesmo resultado, só que não com tanta facilidade quanto alguém que trabalha no ramo, ele vai ter que se dedicar mais. (Violino, músico instrumentista, 25/11/2004).

O incentivo ao estudo musical não se restringe às famílias de músicos profissionais; a música está presente no cotidiano de muitas famílias, quer seja pelo fato

de apreciarem a música erudita ou mesmo quando seus integrantes tocam algum tipo de instrumento, de forma amadora, por prazer.

"(...) foi um estímulo muito grande, porque na minha casa se ouvia música o dia inteiro, então meu pai era assim um grande..., ele conhecia muito a fundo música, embora ele não fosse músico, não tivesse formação nenhuma musical, mas ele tinha um ouvido extraordinário, então em casa era o dia inteiro Quarteto de Beethoven, de Schubert, sinfônico, ópera, abrangia tudo, tudo, tudo, tudo que envolve música (...) a música ela tem que ter uma educação desde a infância, pro ouvido ficar apurado e passar a apreciar aquilo, então em casa se ouvia muita música, isso aí foi o que mais me estimulou" (Viola, músico OSM, 26/4/2004).

"(...) eu sou de família de músicos, mas meus pais não são músicos profissionais, por exemplo, meu pai é executivo, minha mãe trabalha com estatística, não tem nada a ver com música, mas incentivaram porque minha avó tocava piano; tenho alguns tios que são compositores lá no Pará, sabe, a família não é profissional nisso, mas como adorava música, então..."(Violino, músico OSM, 02/9/2004).

A concepção do valor da música como parte da formação geral do indivíduo também garantiu, para alguns profissionais, a possibilidade de uma iniciação musical precoce:

*(...) na verdade foi meu pai, mas meu pai não tinha a intenção de me ver músico profissional, o grande objetivo do meu pai, que era advogado, é que eu seguisse a carreira diplomática. O grande sonho dele era que eu fosse um dia o embaixador do Brasil na França. Então, a partir dos 7 anos, ele começou a me dar uma educação de base, me preparando para esse futuro que ele via para mim. Então eu tinha aula de inglês, francês, alemão, latim, grego, esgrima, judô, equitação e **piano** (Percussão, músico OSM).*

O papel da família enquanto agente propiciador de uma formação musical revela, ainda, uma figura de fundamental importância na sua concretização: **a mãe**. Sem deixar de lado a importância da família em seu conjunto, faz-se necessário destacar o papel exercido pela figura da mulher.

Quer seja no período inicial de formação ou nos períodos que se seguem, o acompanhamento da mãe no cotidiano dos estudos dessas crianças é bastante relevante e também crescente, pois conforme a criança evolui em seus estudos, passa a demandar outras necessidades para que sua formação se concretize.

Nestes momentos, muito freqüentemente é a mãe que se faz presente.

(...) Minha mãe ela estudou Letras, até quando ela tava em Porto Alegre ela se formou em Letras e começou a trabalhar com isso, mas quando ela foi pra Portugal e teve os dois filhos (...) então ela não pode mais seguir a profissão e então foi uma interrupção muito grande e depois ela preferiu se dedicar aos filhos (Violino, músico OSM, 25/11*/2004).*

(...) e minha mãe é dona de casa, então ela simplesmente deu o alicerce necessário pra que meu pai **(músico compositor)** *pudesse exercer essa carreira tão difícil no Brasil, como compositor. (Oboé, músico OSM,* 16/9/2003)

(...) minha mãe ela estudou piano, ela foi professora da Escola de Música, ela teve uma pequena carreira como pianista (...) ela solou algum, até um dia ela achou umas fotos ela fazendo o concurso aqui da Orquestra do Municipal há muitos anos atrás (...) bom, ela teve a sua carreira e eu acho que, quando eu comecei a estudar violoncelo, ela se dedicou um pouco ao filho, ela me acompanhava, todos os concursos que eu fazia ela estava me acompanhando ao piano. (Violoncelo, Músico OSM, 07/9/2004).

Talvez a trajetória mais relevante nesse sentido seja a de um musicista pertencente a uma família de poucos recursos econômicos – pai faxineiro e mãe copeira e faxineira – cuja mãe compreendeu a importância que tinha para o filho a possibilidade de aprender um instrumento, e com sacrifício conseguiu auxiliá-lo a pagar suas primeiras aulas.

(...) e eu via aqueles instrumentos e tal, eu fiquei sabendo que tinha aula ali, davam aula de violino e eu fiquei com vontade de estudar porque eu nunca tinha tido oportunidade. E pagava as aulas, mas era muito pouquinho, era uma taxa pequena, mas eu não tinha dinheiro na época, inclusive, a minha mãe nesse ponto ela me ajudou, falou que ajudava a pagar e tal e começou a me pagar. (Contrabaixo, músico OSM, 31/3/2004).

Por outro lado, o apoio da família pode se transformar em oposição quando a formação em música deixa de ser apenas mais uma etapa da formação cultural do indivíduo e passa a ser opção profissional.

“(...) a minha opção, primeira, seria a música, evidentemente, mas havia uma pressão familiar para que eu optasse por uma coisa mais formal, mais tradicional, com a promessa de que eu continuaria sendo financiado e estimulado a estudar música, desde que eu também cumprisse essa outra tarefa. E, assim, eu acabei indo fazer faculdade de Direito, em Campinas mesmo, na PUC-Campinas” (Regente e Gerente Artístico da OSM, 22/9/2003).

*“(...) não tinha **(instrumento)**, eu usava esse emprestado do meu professor, eu só vim comprar um instrumento, um trombone, quando eu entrei na Orquestra Sinfônica Juvenil, porque aí os meus pais acreditaram em mim, entendeu? Olha, essa garoto tem futuro (...) e até então eles não suportavam, eu inclusive não tive muito apoio em casa dos meus pais, eles achavam que eu ia tocar na igreja,mas não que eu ia seguir uma carreira. Então, quando eu comecei a prejudicar os meus estudos seculares meus pais já começaram a querer barrar, a tirar aquilo que eu mais gostava que era a música (...) mas quando eu entrei na Orquestra Sinfônica Juvenil eles acreditaram, acho que vai dar certo, aí meu pai comprou um instrumento nacional pra mim e aí eu devolvi o que estava emprestado do meu professor”. (trombone, músico OSM,* 21/10/2004*).*

Para aqueles de origem familiar de músicos profissionais, entretanto, que tem o pai ou a mãe que exercem a profissão, a escolha da música enquanto carreira acontece como algo que realmente já era esperado e incentivado:

*(...) na verdade, quando eu tinha treze anos eu decidi ser violinista profissional (...) então eu tive um apoio deles **(pais)** também fantástico, fundamental, porque sem isso... mas eu já estudava muito desde pequenininha, com treze anos que eu comecei já entrei no ritmo de estudar umas quatro horas, cinco horas por dia” (Violino, músico OSM, 31/8/2004).*

“(...) Bom, meu pai é compositor (...) portanto, já nasci num berço propício a exercer a profissão e minha mãe é dona de casa, então ela simplesmente deu o alicerce necessário pra

que meu pai pudesse exercer essa carreira tão difícil no Brasil, como compositor (...) e, ele quis que todos os filhos estudassem música, pra dar oportunidade (...) ele deu o maior apoio, quer dizer, já durante todo o processo ele sempre incentivou o melhor estudo, então tinha épocas, por exemplo, moramos no interior de São Paulo, ele dava aula em Tatuí, a gente morava em Piedade, dava aula em Tatuí, eu ia junto com ele pra ter aulas e tudo mais e freqüentar o Conservatório". (Oboé, músico OSM, 23/9/2004).

Nota-se também, com certa freqüência, a formação de famílias de músicos, quer seja no caso onde o incentivo familiar acaba por formar vários músicos dentro da mesma família (há casos em que todos os irmãos acabam se tornando músicos profissionais) ou mesmo no caso de músicos que casam entre si, o que também é bastante comum. Analisando a composição dos músicos da OSM, pode-se apontar claramente para a presença de irmãos e de casais no âmbito da orquestra.

(...) e o meu irmão, que já faleceu, ele era trompista também, ele entrou aqui no Teatro Municipal com dezesseis anos (...) aí eu tenho uma irmã que é professora também nesse Conservatório, hoje em dia ela é professora de violão; tenho uma irmã que é flautista (...) foi incentivo dos meus pais (Trompa, músico OSM, 26/10/2004).

*(...) eu tenho uma irmã que é pianista e ela faz mestrado na USP, ela fez USP; minha irmã mais nova faz Carlos Gomes, que é uma faculdade particular (***de música***) e meu irmão ele fez Unesp e agora ele estuda no Conservatório Liszt em Budapeste. (Violoncelo, Músico Concertino da OSM, 03/6/2004).*

(...) meu irmão, que também é músico do Municipal, é concertino das violas aqui da Orquestra. (Violino, músico instrumentista, 25/11/2004).

(...) minha irmã também toca viola aqui na orquestra (...) minha irmã casou com um americano, que hoje toca na OSESP (...) eu casei aqui, casei com um paulista, músico da orquestra também, toca trompa, aqui no Municipal. (Violino, músico OSM, 02/9/2004).

(...) tenho um irmão que exerce a profissão de música, também no Teatro Municipal, ele é trompista, pra mim é muito gostoso trabalhar no mesmo lugar que meu irmão. (Oboé, músico OSM, 16/9/2003).

(...) a minha esposa é violinista, e toca aqui na orquestra também. (Violoncelo, Músico OSM, 07/9/2004).

A importância da família vai além do incentivo musical, e o papel dos pais destaca-se, seja apoiando financeiramente, na compra dos instrumentos, ou no financiamento do estudo dos filhos (geralmente com professor particular ou de conservatório), até no ato de acompanhar os filhos nessas aulas, que, em alguns casos, por exemplo, são realizadas em outras cidades para poder estudar com um professor reconhecidamente mais conceituado e qualificado.

"(...) Com treze anos, então minha mãe me mandou pra Elisa Fukuda aqui em São Paulo, então eu continuava na Escola de Música de Piracicaba, mas todo sábado meu pai me trazia. Então eu tive um apoio deles também fantástico, fundamental, porque sem isso..." (Violino, músico OSM, 31/8/2004).

"(...) então ela que levava a gente na escola de violino, ela que acompanhava nas aulas, a vida dela basicamente foi se dedicar a nossa formação". (Violino, músico OSM, 25/11*/2004).*

Entretanto, em alguns casos, o apoio familiar pode se transformar em sacrifícios realizados pelas famílias no sentido de proporcionar a esse jovem uma melhor qualificação, seja financiando seus estudos em conservatórios privados ou com professores particulares, tanto no Brasil quanto no exterior. As dificuldades financeiras neste processo referem-se também à compra do instrumento musical.

"(...) porque a bolsa não era sempre total, integral, era parcial, então tinha que completar um pouco, e tinha que sobreviver, quando se come fora, vai ao cinema, compra uma roupa, (...) foi duro, foi duro, meus pais sofreram, se endividaram, porque naquela época estava

super caro o dólar, a inflação (...) foi punk, foi punk, mas valeu a pena" (Violino, músico OSM, 02/9/2004).

"(...) Normalmente o fagote custo muito mais caro do que uma trompa, mas aquele, especialmente pelo estado dele, ele custava menos. E aí meu pai e minha mãe estavam meio duros e eu pedi para meu avô, pai da minha mãe, e ele falou: "Está bom, eu pago", foi uma coisa assim da ordem de mil dólares" (Fagote, músico OSM, 02/6/2004).

I.I.I.I. Origem sócio-econômica das famílias

O conhecimento da origem sócio-econômica das famílias desses músicos é ainda bastante restrito; entretanto, através das entrevistas realizadas, pôde-se perceber um pouco mais essa diferenciação e suas possíveis implicações para a formação desses trabalhadores e sua posterior inserção no mercado de trabalho. Destacam-se três falas que podem fornecer algumas pistas nesse sentido; primeiramente a narrativa de um músico *spalla*, posição mais elevada dentro de um naipe, em seguida a fala de um concertino, segunda posição na hierarquia e, finalmente, a fala de um tutista ou músico de fila.

"Comecei a estudar violoncelo na escola de Música de Piracicaba ***(conservatório particular)*** *e fiquei lá até os quinze anos (...) depois eu fui estudar fora, eu fui estudar fora porque... tinha um momento em que esgotavam-se as possibilidades aqui de estudo, aí eu saí muito cedo, com quinze anos eu fui pra Nova Iorque, fiquei dois ano e meio (...) mas não tinha nenhum professor que me interessasse muito lá, aí eu voltei pro Brasil, fiquei seis meses aqui, fiz contatos e em janeiro de 1986 eu fui pra Alemanha, fiquei sete anos na Alemanha, curso superior de música na Alemanha (...) então, eu resolvi continuar estudando, eu fui pra Genebra, eu fiquei mais quatro anos em Genebra. Em Genebra eu fiz um aperfeiçoamento (...) meu pai sempre apoiou, sempre, sempre, meu pai que levava quando eu tocava com a minha mãe, qualquer lugar, Rio de Janeiro, no Sul, sei lá, meu pai que levava, meu pai que trazia, me trazia pra qualquer compromisso em São Paulo, aulas, concertos (...) meu pai que ajudava, bancava (financeiramente) (...) é, eu tinha essa segurança assim (...) em Nova Iorque eu tinha bolsa, eu tinha bolsa da Julliard, eu tinha bolsa da High School, eu tinha bolsa da Secretaria do Estado da Cultura, que era pouquinho, eram trezentos dólares que quando saiu o dinheiro sei lá quanto é que ficava com*

a inflação, era uns..., quantos dólares meu comprava, não sei, cem, cento e poucos, não sei, mas...ele (o pai) complementava o que precisasse" ***(Violoncelo, Músico Spalla da OSM, 07/09/2004).***

Nesta primeira fala, destacam-se os seguintes aspectos: (1) o apoio da família, que se concretiza tanto através do incentivo ao estudo e profissionalização em música, quanto no apoio financeiro que possibilita ao músico sair do país ainda muito jovem para se dedicar aos seus estudos; (2) a formação deste músico, que hoje ocupa, na OSM, a mais alta posição na hierarquia de seu instrumento, foi praticamente toda realizada no exterior, principalmente as etapas posteriores ao momento inicial, que é quando o jovem decide que a música será realmente sua opção profissional; (3) as bolsas de estudos que o músico recebeu também revelam outro tipo de apoio na construção de sua carreira.

Na segunda fala, a seguir, notam-se alguns aspectos similares ao da formação do músico ***spalla***, enquanto outros se diferenciam:

"(...) minha mãe já tinha começado a me ensinar notas, a tentar ensinar piano (...) eu fui na Escola de Música de Piracicaba, que é uma escola muito boa (...) o conservatório era particular (...) eu fiquei lá de 80 até 90, dez anos (...) entrei na Unicamp (...) era música ou não... mas o instrumento era sempre o mesmo (...) São 4 anos (...) mas eu entrei em 91, larguei em 94. Mas em 94 eu ainda estava tocando violoncelo e estava tocando na Experimental aqui. Aí eu fiz o concurso "Jovens Solistas" e ganhei o concurso sem eu estar lá, fazendo cursinho e tudo (...) tinha trancado a faculdade. Mas daí depois desse concurso eu decidi que eu não gostava de outra coisa, gostava de música mesmo. Ai em 95 eu voltei mais ou menos porque eu estava tocando na JAZZ Sinfônica e só terminei em 96. Atrasei dois anos (...) fiz mestrado (...) o mestrado foi... acho que da lacuna que teve quando eu terminei o colegial para querer alguma coisa decente na minha formação como instituição. Então, quando eu cheguei no mestrado, eu me senti como se tivesse passado no vestibular em alguma coisa muito legal que eu queria fazer desde o começo (...) Eu passei em Chicago, numa universidade pequena em Nova York e no Arizona. No Arizona eles me deram tudo, deram bastante. Só que o nível que eu mais gostei, da classe e tudo era Chicago, realmente era muito boa a universidade, era uma das cinco melhores para mestrado em violoncelo que tem nos Estados Unidos, e eu queria ir lá, aí eu ganhei uma bolsa aqui da VITAE que ajudou

*(...) eu fiquei lá dois anos (...) lá eu tive bastante coisa para fazer, eu aprendi bastante também” **(Violoncelo, Músico Concertino da OSM, 03/6/2004)**.*

A formação específica deste músico **concertino** expressa elementos como o apoio familiar no período inicial e a presença do conservatório (particular) no momento posterior de aprendizagem, aproximando-o do exemplo do spalla; entretanto, surge para este músico uma questão específica, que é a dúvida em relação à sua escolha profissional; ele entra na universidade pública no curso de música, interrompe o curso por um tempo e, após ganhar um concurso, retoma os estudos, decidindo-se definitivamente pela música. A partir daí, sua formação volta a aproximar-se daquela do spalla, e ele recebe uma bolsa de estudos que lhe possibilita ir para o exterior realizar um mestrado.

Na terceira fala, do músico **tuttista**, são revelados aspectos diferenciados de sua formação e que pouco o aproximam dos músicos que ocupam posição mais prestigiosa no âmbito da orquestra.

“Eu nunca tive nada da família, ninguém que pudesse..., uma coisa que não faz parte da realidade, é difícil você lidar com isso. Pra mim foi complicado, porque começar a estudar foi difícil pra mim, porque eu também tinha essa visão mágica de que fazer, trabalhar com música e tal era uma coisa que exalava das pessoas, não precisava suar pra isso, não precisa suar pra aprender, arte, artista, esse negócio de ter que ficar cinco horas estudando, imagina! Isso nunca passou pela minha cabeça que músico tinha que fazer isso, pra mim era uma coisa mágica, as pessoas começavam desde pequeno, aprendiam e iam embora, eu depois de velho vou aprender, eu achei que ia ser natural também (...) mas eu sempre gostei muito de música popular, então eu comecei a participar muito de, assistir muito show, ia a eventos políticos, participava de palestra, uma série de coisas e eu sempre gostei muito de música, eu ouvia muita música, muita música popular, mas eu nunca tive oportunidade de ter aula (...) e no SESC Anchieta tinha um centro de música ali, que era bastante conhecido, que ensinava instrumento de corda e eu via aquele negócio (...) e eu via aqueles instrumentos e tal, eu fiquei sabendo que tinha aula ali, tal, davam aula de violino e aí eu fiquei com vontade de estudar porque eu nunca tinha tido oportunidade. E pagava as aulas, mas era muito pouquinho, era uma taxa pequena, mas eu não tinha dinheiro na época inclusive, a minha mãe nesse ponto ela me ajudou, falou que ajudava a pagar e tal e começou a me pagar (...) mas o professor de lá começou a falar pra mim que eu era muito talentoso e que

eu deveria estudar, se eu não queria, que ele dava aula numa Escola Municipal de Música, aí ficou falando isso na minha orelha e eu falei, ah, vamos lá, então eu fui pra lá estudar. Aí ele me falou pra ir estudar com ele que ele dava aula lá na Escola Municipal. Aí eu fiz o teste, que eles tem seleção, que é um teste auditivo, e entrei (...) então foi uma dificuldade, eu nunca tinha tido contato com nada disso (...) pra que que tem que ficar estudando tanto?. Mas foi assim que eu comecei na verdade e a partir dali, depois de um ano que eu tava ali, aí quando trocou esse, entrou esse professor novo eu comecei a estudar muito assim, estudava seis horas de instrumento por dia. Depois de um ano eu entrei numa orquestra jovem, isso é uma coisa que pra mim foi bom, mas foi ruim pra minha formação, porque aí entrando em orquestra jovem eu comecei a ganhar algum dinheiro com isso. Eu já tinha perto de vinte anos na época, então eu precisava de dinheiro, minha família não tinha grana pra..., era uma época complicada e sem profissão, sem estar fazendo faculdade, então eu comecei já a ganhar uma grana com isso (...) e aí fui, prestei vestibular e entrei na UNESP" ***(Contrabaixo, Músico Tuttista da OSM, 31/3/2004).***

A família não se constitui, na formação deste instrumentista, como o primeiro incentivador de sua aprendizagem musical e, diferentemente de uma grande parcela dos músicos, sua formação se inicia mais tardiamente, por volta dos dezessete anos. Ao contrário dos outros dois músicos citados, sua formação é toda realizada no Brasil; no início, em instituição privada, e neste momento sua mãe o apóia financiando essas aulas; em seguida, vai para escola municipal e depois para universidade pública, e em nenhum momento vai para o exterior. O enfoque dado pelo músico, relacionado a sua profissionalização precoce, é também bastante significativo e indicativo da possibilidade de se considerar o quanto essa rápida inserção no mercado de trabalho pode ser prejudicial para sua formação.

As aproximações e diferenciações que caracterizam essas trajetórias não podem deixar de considerar o fato de os três músicos utilizados como referência fazerem parte da mesma orquestra e, além disso, possuírem o mesmo tipo de vínculo trabalhista, Verba de Terceiros. A grande diferença entre esses músicos, no contexto da orquestra, é o instrumento que tocam e, principalmente, a posição que ocupam na sua hierarquia de funções, que além de se traduzir em diferenças salariais, significa, principalmente, diferença de status perante o público e, sobretudo, perante os seus pares.

I.I.I.II. A importância da família na escolha do instrumento

A escolha de um instrumento está intimamente ligada ao tipo de formação vivenciada por cada músico e, portanto, o papel da família é também bastante relevante.

Para os que iniciam o processo de aprendizagem ainda crianças, é bastante freqüente que comecem pelo estudo da flauta, para, num momento posterior, fazerem a escolha do instrumento no qual se profissionalizarão. O fator físico é fundamental nesta etapa, trata-se de encontrar um instrumento que melhor se adapte às disposições físicas de uma criança.

> *(...) Aí são diversas questões envolvidas, quer dizer, se por um lado a flauta doce é muito boa porque trabalha um lado de produção do som, porque os instrumentos de sopro você produz o som, você faz parte do processo, com os instrumentos de corda e de percussão você tem a produção do som externa, então você flexiona a corda, você está percutindo alguma coisa. Então dos instrumentos de sopro a flauta doce seria o..., é difícil a colocação aqui, mas eu diria que é o mais simples, o que mais se adequa a uma criança, pelo próprio tamanho, peso, então isso proporciona um contato muito mais fácil, a própria emissão de som, como a flauta possui um apito, qualquer criança tira som, diferente de outros instrumentos de sopro. (Oboé, músico OSM,* 16/9/2003).

O papel da família novamente se destaca no momento da escolha do instrumento; para os que possuem um familiar que toca algum instrumento, parece existir uma certa tendência de apropriação dessa escolha por parte do músico iniciante.

> *(...) eu comecei com sete anos de idade na Escola de Música de Brasília, aí a gente começa com flauta doce, coral, teoria, mas comecei a tocar violino com dez anos de idade, então violino começou com dez anos de idade, e na verdade eu escolhi o violino por causa da minha irmã, e eu sempre fazia tudo que ela fazia, a gente é super amiga; então, como ela escolheu o violino, eu escolhi o violino também, se ela escolhesse contra-baixo eu estaria tocando contra-baixo, não foi assim, tipo assim ah, eu ouvi o som do violino e amei e falei eu vou tocar esse instrumento, não, foi simplesmente imitação da minha irmã. (Violino, músico OSM, 02/9/2004).*

Para os músicos cujos pais são músicos profissionais, a escolha do instrumento tende a se realizar de uma forma racional, possibilitada pelos conhecimentos e informações técnicas que possuem estes profissionais.

"(...) eu acho que as duas coisas contam, porque, quando você é criança, você não sabe o que é melhor, você não sabe do que você gosta, porque você não conhece; então, o fato de você ter oportunidade de poder conhecer vários instrumentos e se identificar com um deles, os pais que dão essa oportunidade pros filhos, como nós, tivemos a oportunidade de escolher o instrumento" (Violino, músico instrumentista, 25/11/2004).

Também ressalte-se aqui uma questão de gênero, que aparece de forma bastante clara no relato deste instrumentista, indicativa de uma divisão sexual do trabalho:

"(...) em casa eles gostavam muito de música, principalmente minha mãe e meu avô, que tocavam. (...) Então, eles sempre gostaram de música (...) minha mãe já tinha começado a me ensinar notas, a tentar ensinar piano, mas eu não queria tocar piano. Meus tios tocavam violino e eu queria tocar violino ou violão, porque era o que os homens tocavam, mas, quando eu cheguei na escola e eu vi o violoncelo, eu queria tocar violoncelo"(Violoncelo, músico OSM, 03/6/2004).

Todas as considerações elaboradas neste tópico sobre o papel exercido pela família para a formação do músico, demonstram a pertinência de se considerar o contexto social familiar como bastante relevante para a construção de uma carreira musical. Essa relação pode ser considerada característica de uma profissão artística, especialmente na música, mas, no contexto brasileiro, se reveste de importância ainda maior, pois a família assume grande responsabilidade no sentido de possibilitar a concretização desta formação.

I.I.II. O papel da Igreja

A relação entre as instituições religiosas e a música é ainda mais antiga que a observada anteriormente entre música e a sociedade de corte. Historicamente, as Igrejas vêm se constituindo em espaço privilegiado da prática musical, primeiramente se destacando os músicos cantores e, posteriormente, também os instrumentistas.

A música está presente não só na Igreja Católica, mas também na Luterana, Presbiteriana e, principalmente nos dias atuais, nas Igrejas Evangélicas, entre outras. Não cabem aqui julgamentos sobre a utilização da música pelas Igrejas, mas importa enfatizar que, seja como for, essa utilização vem, através dos tempos, mostrando-se bastante relevante enquanto espaço possível de aproximação entre os indivíduos e a música.

Tal aproximação, assim como aquela que consideramos no contexto da família, pode ser considerada bastante importante para a construção de uma carreira em música, pois possibilita ao indivíduo um primeiro contato e um aprendizado inicial da música, seja cantando, sozinho ou em corais, ou já na prática de algum instrumento.

Assim, além da família, a instituição Igreja cada vez mais tem contribuído para efetuar essa aproximação entre a criança, o jovem e a música, e também está presente na fala dos músicos da OSM:

> *"(...) É aí que eu falo da importância da igreja. Porque eu fui uma criança, nesse período, que eu iniciei a estudar música... eu freqüentava uma igreja evangélica e, na igreja evangélica tinha banda. Então eu já comecei tocar caixinha, o prato, a caixa, depois fui tocar saxofones de harmonia, depois eu aprendi trombone, porque eu tinha um trombonista em casa e eu comecei a estudar trombone" (Violoncelo, músico OSM, 14/5/2004).*

> *"(...) a música surgiu na minha vida assim, eu sou da Igreja, meu pai é pastor, então na Igreja a gente sempre teve muito contato com música, coral, que é uma tradição nas igrejas evangélicas e Bandas Sinfônicas. Então você, tendo esse contato diário com os músicos, com o pessoal que toca, você acaba tendo uma curiosidade em querer descobrir o que é, porque na minha família não tinha ninguém que era músico ou musicista, não é uma família de tradição musical, não tem tradição musical (...) pelo envolvimento de igreja, aquela coisa toda, que isso tem um peso muito grande pra formação de um músico, se você conversar com*

os músicos de corda, a maioria deles vieram da Congregação Cristã do Brasil, tem uma tradição muito forte em cordas. Alguns de metais vieram ou da Igreja Batista ou da Igreja Assembléia de Deus, por causa dessa tradição. Outros não, mas você tem uma tradição muito forte das igrejas que acaba sendo um celeiro de formação de músico" (trombone, músico OSM, 21/10/2004*).*

É interessante destacar apenas alguns aspectos sobre a religião, que vêm se modificando de acordo com as mudanças em curso na nossa sociedade, em especial no Brasil.

Nesse sentido, considera-se relevante citar o aumento das religiões evangélicas; se, em 1980, existiam no Brasil 7,8 milhões de evangélicos, em 2000 esse número cresce para 26 milhões, o que além do aumento significativo, significa dizer que 15% dos brasileiros declararam-se como pertencendo a esta religião (IBGE, Censo 2000).

Esse dado reforça a fala do músico da OSM que aponta para o grande número de músicos ligados à Igreja Evangélica.

(...) então eu vejo no Theatro Municipal uma tendência muito grande, uma da linha dos evangélicos, que os evangélicos prestigiam muito a música, isso é muito importante para o nosso país, é muito importante que eles estão aí, eles incentivam muito os instrumentos, principalmente os instrumentos de cordas, ou então alguém que caiu de pára-quedas que nem eu, que começou a tomar interesse e começou a tocar. (Oboé, músico OSM, 26/10/2004*).*

Essa questão é bastante relevante e precisa ser estudada de maneira mais aprofundada, para que se conheça o papel que desempenha, e até mesmo em quais aspectos se diferenciam ou se aproximam a Igreja Católica, as Luteranas e as Evangélicas nesse contexto específico de formação musical.

I.I.III. A relativa presença da escola

O papel da escola - e aqui a referência é ao ensino básico - para a formação do músico profissional pode ser considerado ainda bastante restrito. Na função de realizar a aproximação com a música e desenvolver sensibilidade cultural e artística dos indivíduos, a escola parece ainda não ter o espaço devido no contexto do processo educacional básico. Dos músicos pesquisados na OSM, apenas um informou ter-se iniciado na música por meio de um estímulo escolar, e foi destacado pelo próprio músico o fato desta ser uma trajetória diferenciada:

> *(...) eu acho que a minha história também é meio peculiar, porque eu estudei em escola pública quando eu era criança, na Escola Experimental aqui de São Paulo (...) eu entrei lá com cinco anos e saí só quando não tinha mais a escola. Mas lá na Experimental a partir da primeira série, pras crianças de sete anos, tinha um projeto que chamava Laboratório de Atividades Artísticas e era uma professora que chamava Sofia Helena Guimarães de Oliveira e essa professora foi muito importante na minha vida assim enquanto musicista, hoje eu tenho essa noção, na época eu não fazia a menor idéia. Porque ela dava aula de flauta doce (...) então eu fui me ambientando por causa da flauta doce (...) e eu fui crescendo assim. Aí depois com nove anos eu comecei a estudar violão, lá na mesma escola, mesma coisa, só que era outra professora, ela chamava professora Olívia, aí eu estudei violão também, acabei estudando violão erudito, estudei um tempo violão erudito. (Violoncelo, músico OSM,* 04/11/2004).

Ao enfocar a discussão sobre a educação musical nas escolas brasileiras, podem ser apontadas duas dimensões desse debate: por um lado, a relativização do ensino das artes enquanto possível incentivador da prática musical – privilegiando aqui o entendimento de que essa educação musical pode ser fator primordial para aqueles que um dia se tornarão músicos profissionais – e, por outro lado, a própria questão da formação dos professores responsáveis pelo ensino das artes (em especial a música), atividade essa que pode ser exercida por músicos profissionais.

O ensino da arte foi tornado obrigatório no Brasil em 1971, pela Lei de Diretrizes e Bases para a Educação Nacional:

> (...) a Lei 5.692/71, que reformou o ensino brasileiro, suprimiu a Educação Musical do currículo escolar e introduziu a disciplina denominada “Educação Artística”, à qual foi imputada a tarefa de dar conta dos três discursos artísticos: plástico, teatral e musical (URIARTE, 2004:247).

Inclusive naquele momento a questão da formação dos professores destacava-se e apontava para o fato de que nem sempre os professores estão preparados para as mudanças nas legislações que regem o sistema educacional brasileiro.

> (...) a mudança, justificada à época pela busca da integração das três dimensões da arte, revelou-se na prática geradora de um impasse: exige polivalência do professor da disciplina, sem ter-lhe, freqüentemente, proporcionado condições para tal. Por conta desse descompasso, as escolas voltam-se para uma ou outra dimensão e, quase sempre, a música deixa de ser trabalhada como arte possível de ser vivenciada e experimentada para a transformação e o crescimento individual do educando (URIARTE, 2004:247).

Posteriormente, a promulgação da Constituição, em 1988, tornou necessária a elaboração de nova Lei de Diretrizes e Bases para a Educação Nacional. Assim, a nova LDB – Lei 9.394/96, também conhecida como Lei Darcy Ribeiro, manteve a obrigatoriedade do ensino da Arte na chamada educação básica, determinando que o ensino fundamental e o médio devem garantir a compreensão das artes e dos valores em que se fundamenta a sociedade; diz a lei: “*O ensino da arte constituirá componente curricular obrigatório, nos diversos níveis da educação básica de forma a promover o desenvolvimento cultural dos alunos*” (artigo 26, parágrafo segundo da LDB).

Entretanto, segundo alguns pesquisadores, desde que o ensino de música deixou de ser obrigatório nas escolas (com o fim do Canto Orfeônico e, mais tarde, com a sua inclusão na Educação Artística), esta área de conhecimento vem sendo desprestigiada ou, mais do que isto, excluída do currículo escolar (LOUREIROR, 2003). Ainda, segundo a autora:

> (...) atualmente, sabemos que poucas escolas incluem em seu currículo a disciplina Música. Quando há, o que encontramos é o uso excessivo da prática do cantar. Canta-se demais, de modo inconsciente e mecânico e, o que é ainda pior, sem levar em consideração a realidade do aluno levando-o, cada vez mais, a distanciar-se do prazer do fazer musical (...) são muitos os problemas enfrentados pela área de educação musical. Dentre eles, consideramos como os de maior importância a falta de sistematização do ensino de música nas escolas de ensino fundamental, e o desconhecimento do valor da educação musical como disciplina integrante do currículo escolar (Ibid., 2003).

Nesse mesmo sentido, segue a análise de URIARTE (2004),

> (...) excluída do currículo como disciplina escolar, o que restou, em alguns casos, foram atividades esporádicas de canto, que geralmente se resumem em preparação para repertório (para datas cívicas e/ou comemorativas do calendário escolar) e se confundem como prática de Educação Musical.

Diferentemente da realidade brasileira e das questões introduzidas acima, alguns países apresentam outras formas de organização do currículo escolar com relação ao ensino da música e das artes, em geral. De acordo com as experiências descritas pelos músicos pesquisados, pode-se aprofundar um pouco mais essa questão.

O caso dos países do leste europeu destaca-se neste sentido; de acordo com o relato de um instrumentista búlgaro, sobre sua formação, podemos entender como aquele sistema educacional está organizado.

Naquele país, existe a possibilidade de se estudar em escolas públicas que, além do ensino tradicional, oferecem o ensino específico em artes; neste caso destaca-se a música, conforme explica o instrumentista:

> *(...) na Bulgária o sistema de ensino é assim, tem oito escolas grandes de música, chama Escola de Música, que você pode entrar na primeira série, na quarta série ou na oitava (...) tem um processo seletivo antes de entrar, geralmente na primeira série é uma classe só, na quarta série são duas casses e na oitava série já são três ou quatro, tem uma classe de dança também. Aí você pode prestar concurso numa dessas classes, num desses níveis (...) eu na realidade comecei tarde, porque tem gente que já estava se preparando na primeira série,*

com piano, com violino, são poucos instrumentos, piano, violino, alguns instrumentos de sopro, geralmente só flauta, clarinete no máximo, mas é bem leve, o mais importante é o piano nessa idade (...) por exemplo, eu entrei na oitava série, no sétimo ano, depois do sétimo ano, é o último teste que você tem pra entrar, geralmente a maioria dos músicos entra nessa idade, vai dar quanto? Quinze anos mais ou menos (...) e o que é interessante é que, por exemplo, todos os instrumentos da orquestra, corda, sopro, metais, geralmente entram nessa idade, antes disso tem piano, violino, alguns instrumentos como eu falei de sopro (...) e o sistema funciona assim, você entrando na oitava série, começam muitas matérias de arte, de música, polifonia, contraponto, história da música, história da música da Bulgária, história da música ocidental, análise, acústica (...) fora disso você tem duas vezes por semana instrumento, duas vezes música de câmara, o piano obrigatório, duas vezes orquestra e todas essas coisas (...) aí você elimina algumas coisas, por exemplo, física, química, depois do segundo ano, biologia, algumas coisas você elimina pra poder acrescentar outras coisas na área da música. E são cinco anos, no quinto ano praticamente vocês estuda só a língua, a história das artes e matérias musicais. (Oboé, músico búlgaro, 25/9/2003).

Observa-se então, que o aprendizado musical, naquele país, é realizado dentro da escola, que possibilita a opção pelo estudo da música e dos instrumentos em diferentes etapas do ciclo educacional. Dessa forma, aqueles que realmente optarem pela música enquanto profissão, terão tido na escola toda a formação necessária para sua concretização.

Como já exposto anteriormente, esta não é a realidade do sistema educacional brasileiro; dessa forma, a relativa ausência da escola nesse processo de formação do músico profissional enfatiza ainda mais a importância da família, e dos esforços por ela realizados, enquanto agente incentivador deste estudo.

Em recente análise, SEGNINI (2005) aponta outras especificidades dessa questão quando se atenta para a relação entre a formação e as possibilidades e formas que o trabalho assume para esses profissionais, considerando a relativa deficiência dessa formação no Brasil e a excelência dessa formação, principalmente nos países do leste europeu.

“ (...) a imigração de músicos oriundos dos países do Leste europeu foi uma das estratégias implementadas por várias orquestras brasileiras, em várias regiões do país, na busca da conjugação do binômio - excelência musical e contratos de assalariamento precários -. No final dos anos 90, audições foram realizadas por músicos representantes das orquestras brasileiras nos próprios países europeus, como a Romênia, por exemplo. O objetivo foi o de selecionar, sobretudo jovens, homens e mulheres instrumentistas com alto nível de qualificação, formados em escolas e conservatórios públicos tradicionais. Esses músicos tocavam em orquestras estatais com contratos que lhes asseguravam salários muito baixos, em torno de 200 dólares mensais. No Brasil, com contratos temporários renovados (ou não) duas vezes ao ano, recebiam em torno de trinta vezes mais do que em seus países de origem, em decorrência de um curto período de tempo durante o qual o dólar e o real se equivaleram. No presente momento recebem em torno de 3.000 dólares mês, porém, não têm condição de planejarem suas carreiras e vidas pessoais a longo prazo, não têm segurança sobre o amanhã. Contratos de trabalho temporários não lhes permitem obter autorização para permanecerem no país, o que lhes obrigam sair de suas fronteiras de tempos em tempos, lhes fragilizam ainda mais intensamente nas relações com o Estado, que os empregam, com os regentes e colegas” (SEGNINI, 2005).

CAPÍTULO II. O PERÍODO DE FORMAÇÃO DO MÚSICO

"O músico é 99% transpiração e 1% inspiração"
Músico compositor e pianista

Neste capítulo, são enfocadas as instituições e os caminhos possíveis que o músico percorre em sua trajetória de formação. Após se considerar, no capítulo anterior, a família e a Igreja como os principais responsáveis pela aproximação dos indivíduos com a música, buscou-se, nas análises a seguir, pontuar como se dá, para esses indivíduos, o aprendizado do instrumento, que significa dizer, sua própria formação profissional.

A partir dos relatos dos músicos da OSM, é possível apontar as singularidades que essa formação assume no contexto brasileiro, que em determinados aspectos se diferencia da formação dos músicos em outros países, como, por exemplo, a França[6]. É, inclusive, significativo o número de músicos que após um período inicial de estudo no Brasil, busca, principalmente na Europa e nos Estados Unidos, a possibilidade de uma formação mais sólida, quer seja em cursos superiores, cursos de curta duração, *masterclasses* ou mesmo aulas particulares, ou seja, em instituições de reconhecida importância ou com profissionais de reconhecida excelência no ensino e na performance de seus instrumentos.

Portanto, a formação do músico instrumentista envolve diferentes possibilidades, aquelas que podem ser consideradas como "não-formais", como professor particular, *masterclasses* e participação em festivais, além das instituições consideradas como "formais" , como as universidades e os conservatórios ou escolas de música, que podem ser freqüentados pelos músicos de forma isolada ou concomitante.

Procurou-se também, na medida do possível, identificar nessas trajetórias de formação, os elementos que irão traduzir-se posteriormente, no momento de inserção no mercado de trabalho, em diferenciais que determinam a posição a ser ocupada por estes músicos no contexto da orquestra – spallas, concertinos ou tuttistas.

[6] Citamos o exemplo da França, pois o contexto da pesquisa do Projeto Temático, já citado anteriormente, permite maior aproximação e conhecimento daquele país.

Novamente, na busca de compreender qual a configuração da sociedade atual que possibilita a formação dos músicos de orquestra, remeteu-se à sociedade de corte. Assim, buscou-se articular as dimensões que caracterizavam a formação em música naquela sociedade, verificando em que medida e de que forma estas ainda se fazem presentes - evidentemente reinterpretadas para o atual contexto social -, e quais as singularidades da formação hoje, especialmente no Brasil.

Já se destacou anteriormente a grande dependência que vinculava os músicos às cortes nas quais estavam inseridos e das quais dependia sua sobrevivência, enquanto trabalhador no interior de tal estrutura; agora, faz-se necessário compreender o quanto a formação dos músicos da época estava também vinculada a tal configuração.

À época de Mozart, os músicos formavam-se de acordo com os gostos e padrões musicais da época, que se restringiam principalmente ao gosto da aristocracia da corte. Segundo Elias,

> (...) os membros aristocráticos de tais sociedades de corte viviam de rendas herdadas, principalmente o rendimento de estabelecimentos agrícolas da família, ou estipêndios de cargos na corte, no Estado ou na Igreja. Numa tal sociedade, o que chamamos de arte, a música em particular, tinha uma função distinta, e portanto um caráter distinto, do que assume em sociedades nas quais praticamente todos ganham a vida mediante um trabalho profissional regular. O consenso dos poderosos ditava o gosto nas artes. A música, como já disse, não existia primariamente para expressar ou evocar os sentimentos pessoais, as tristezas e as alegrias das pessoas individualmente. Sua função primária era agradar aos senhores e senhoras elegantes da classe dominante (...) tinha que se adaptar ao modo de vida dos grupos estabelecidos. Estava mais fortemente ligada a um padrão social. (ELIAS, 1995: 89).

O principal responsável pela educação musical de Mozart, seu pai Leopold Mozart, sabia disso e, portanto, educou seu filho prodígio de acordo com os gostos musicais da época, acreditando, assim, na possibilidade de concretizar para seu filho a realização que, em certa medida, não alcançou para si mesmo.

> (...) o pai de Mozart, também músico, ensinou-o a tocar piano provavelmente quando ele tinha três anos. Pode ser que, muito cedo, ele lhe tenha despertado a tênue esperança de alcançar a desejada ascensão social, que apenas em parte tinha conseguido com seus próprios esforços. Sem dúvida alguma, dedicou mais tempo ao menino do que o normal. Leopold Mozart tomou posse do seu filho e, como pai do prodígio, viveu a vida que lhe tinha sido negada até então (...) estava sempre com ele, sempre sob sua vista e proteção. Não há dúvidas de que nunca foi à escola. Toda sua educação, sua precoce educação musical, seu conhecimento de línguas e cultura – tudo foi adquirido com a ajuda do pai e segundo seus preceitos. (Ibid., 1995:72)

Se, ao analisar as trajetórias de formação dos músicos hoje, é possível perceber como a questão da idade precoce com que iniciam seus estudos assume a maior importância na construção de suas carreiras, ao se voltar a análise para a trajetória de Mozart, percebe-se que essa questão se reveste de características que a tornam ainda mais fundamental.

Mozart não somente iniciou seu aprendizado musical muito cedo, mas também, e como parte da estratégia de formação idealizada por seu pai, aos sete anos de idade, partiu para sua primeira série de *tournées* por vários países e cortes européias[7].

> (...) quando o filho tinha 7 anos, Leopold Mozart levou-o, com a mulher e a filha, a uma grande viagem pela Europa. Ficaram fora mais de três anos. Onde quer que as crianças aparecessem, causavam sensação, especialmente o menino. Tocava piano como um adulto, fazia todos os truques que lhe eram pedidos como, por exemplo, tocar com o teclado coberto, ou com um dedo apenas. Tinha contato permanente com os “grandes” da terra. Em paris e Londres toda a família foi convidada para a corte. (Ibid., 1995:69).

Assim, pode-se destacar dois pontos fundamentais determinantes na formação de Mozart: a família expressa na figura do pai, e as *tournées* internacionais.

---

[7] Enfocaremos aqui, propositadamente, somente o aspecto formativo que essas *tournées* tiveram para Mozart; a dimensão do trabalho que ela também significava será retomada no próximo capítulo, quando trataremos especificamente da inserção profissional dos músicos.

> (...) Assim, Mozart recebeu do pai um treinamento tradicional bastante completo. Dos três aos seis anos foi apresentado às obras da maioria dos compositores conhecidos da Áustria e do sul da Alemanha, e provavelmente também de alguns do norte da Alemanha. Mas em suas viagens ganhou um conhecimento muito mais amplo da vida musical da época. Em Paris conheceu as obras de Lully, Philidor, Johann Schobert e outros conhecidos representantes da Escola Francesa. Em Londres teve contato com as obras de Haendel, Johann Christian Bach e Karl Friedrich Abel, outro aluno de Bach. Em Viena ouviu composições de Georg Christoph Wagenseil e Georg Reutter, um dos professores de Haydn. Na Itália encontrou o Padre Martini, o principal mestre do contraponto naquele tempo. Ouviu as últimas óperas italianas e conheceu pessoalmente muitos de seus compositores (...) muitos nomes que acabamos de mencionar não significam nada para uma audiência atual. Mas, para entender o que estas viagens com o pai significaram para Mozart e para seu desenvolvimento, eles devem ser mencionados, quanto mais não seja, por sua diversidade e alcance. No tempo de Mozart, poucos jovens receberam educação musical tão abrangente quanto a dele – abrangente segundo os padrões da época. (Ibid., 1995:81).

Por algum tempo, especialmente durante a infância e a juventude de Mozart, sua família, e sobretudo seu pai, puderam desfrutar do relativo sucesso obtido em suas *tournées*.

> (...) do ponto de vista sociológico, as *tournées* de concerto da família Mozart mostram sua situação peculiar, e em alguns aspectos única, enquanto outsiders. Da atrasada Salzburgo, onde o tocador de clarim e o pasteleiro da corte estavam entre seus amigos mais íntimos, foram subitamente projetados, desde a viagem a Viena, aos mais altos níveis da sociedade. (Ibid., 1995:67).

Talvez o próprio Leopold Mozart não tivesse uma visão tão clara da importância que as experiências adquiridas por Mozart em suas viagens pudessem ter para um músico daquela época, pois o certo é que, para ele, o propósito maior de todas suas viagens era que, por meio delas, seu filho pudesse escapar definitivamente dos limites da corte de Salzburgo, conseguindo um posto numa corte diferente, maior e mais bem situada.

No contexto atual, buscou-se, a partir dos tópicos destacados abaixo, pensar como os músicos da OSM construíram seus percursos formativos que os levaram a conseguir a posição que ocupam hoje em uma das principais orquestras do Brasil.

II.I. Conservatórios e Escolas de Música

Instituições bastante presentes na formação dos músicos e que podem levar à profissionalização são os conservatórios e as escolas de música. Por definição, Conservatório é

> (...) uma escola para estudo da música, habitualmente visando um nível profissional. A idéia do conservatório remonta às escolas corais das igrejas medievais e à concepção humanista de que a música deveria ser ensinada junto com outras disciplinas obrigatórias (...) muitos conservatórios formam seus alunos não apenas para um elevado desempenho como instrumentista, mas ensinando-lhes também conhecimento da música, estudos históricos e um “segundo instrumento”; muitos dão ênfase às aulas de ópera, ou de execução orquestral e de trabalho em conjunto. (*Dicionário Grove de Música,* 1994:214).

Embora, em alguns casos, no Brasil, seu diploma não seja reconhecido pelo o Ministério da Educação, os conservatórios são fundamentais para a formação do músico e, reconhecidamente, um dos espaços mais legítimos do aprendizado musical.

> *(...) era muito forte Piracicaba e Tatuí, competiam bastante como os dois melhores conservatórios do país. E eu acho que eles são responsáveis por formar muito mais músicos que todas as universidades. (Violoncelo, Músico Concertino da OSM, 03/06/2004).*

> *(...) eu acho que eu aprendi muito mais, porque eu fiz um pouco de Universidade, mas eu aprendi muita coisa lá na escola de música (...) eu lembro quando eu ingressei na UNESP que eu vi alunos de outras escolas que nunca tinham tido aula, por exemplo, de teoria e aprender os intervalos e a harmonia, enfim, que era coisa básica e que os professores tem que ensinar de novo, então..., mas eu acho que eu fui bem privilegiada de ter estudado lá.. (Violino, músico OSM, 31/08/2004).*

Nesses locais, além do aprendizado do instrumento, o aluno tem a possibilidade de estudar outras disciplinas, como teoria e percepção, história da música, harmonia, contraponto, fundamentais para a prática musical e, talvez, ainda mais relevante para a concretização da outra função que a grande maioria dos músicos exercem: a docência; quer seja na universidade, nos próprios conservatórios ou aulas particulares.

Ressaltando aqui a realidade do ensino da música no Estado de São Paulo, destaca-se que existem alguns conservatórios públicos, mas a maioria dessas escolas são particulares: nove escolas públicas de nível médio, enquanto quarenta e duas são privadas.

Tabela 2 - Escolas de Música e Conservatórios no Estado de São Paulo.

UF	Cidade	Instituição de Ensino	Categoria
SP	Rancharia	Centro de Ensino Artístico Carlos Gomes	Privada Outras
SP	S. José do Rio Preto	Beethoven Instituto de Arte e Música	Privada Particular
SP	Andradina	Centro De Ensino Artístico de Andradina	Privada Particular
SP	Tupã	Centro Integ. de Expressão Idalto Flores de Carvalho	Privada Particular
SP	Amparo	Colégio Integrado	Privada Particular
SP	Santos	Conserv. Musical Heitor Villa-Lobos	Privada Particular
SP	Sorocaba	Conserv. Musical João Baptista Julião	Privada Particular
SP	Guararapes	Conservatório Artístico Musical Maestro Pedro Salla	Privada Particular
SP	Miguelópolis	Conservatório Harmony Music	Privada Particular
SP	São Paulo	Conservatório Musical "Frutuoso Viana"	Privada Particular
SP	Guairá	Conservatório Musical Amadeus	Privada Particular
SP	Ribeirão Preto	Conservatório Musical Arte e Som	Privada Particular
SP	Marília	Conservatório Musical e Artístico Carlos Gomes	Privada Particular
SP	São Paulo	Conservatório Musical Jardim América	Privada Particular
SP	Presidente Prudente	Conservatório Musical Maestro Julião	Privada Particular
SP	Santos	Conservatório Musical Mozart	Privada Particular
SP	Barretos	Conservatório Musical Santa Cecília	Privada Particular
SP	Araçatuba	Conservatório Musical Santa Cecília	Privada Particular
SP	Rinópolis	Conservatório Musical Villa Lobos S/c Ltda - ME	Privada Particular
SP	Tupã	Conservatório Musical Villa-Lobos	Privada Particular
SP	Ribeirão Preto	Contraponto Escola Musical e Artística	Privada Particular
SP	Araçatuba	Dókimos Conservatório Musical	Privada Particular
SP	Piracicaba	EMP	Privada Particular
SP	Buritama	Escola Artística Ernesto Nazareth	Privada Particular
SP	Ribeirão Preto	Escola de Artes Heitor Villa-Lobos	Privada Particular
SP	Cardoso	Escola de Ensino Artístico Gênios da Música de Cardoso	Privada Particular
SP	Votuporanga	Escola de Ensino Artístico Santa Cecília	Privada Particular
SP	Itápolis	Escola de Ensino Artístico Seami	Privada Particular
SP	S. José do Rio Preto	Escola de Música Ernesto Nazareth	Privada Particular
SP	São Pedro	Escola de Música São Pedro	Privada Particular

SP	Barretos	Escola e Conserv. de Música e Artes Vinícius de Moraes	Privada Particular
SP	Santos	Escola Musical Henrique Oswald	Privada Particular
SP	Ribeirão Preto	Escola Tec. de Artes Carlos Gomes	Privada Particular
SP	Franca	Espaço Cultural Art Nova	Privada Particular
SP	São Paulo	IAE - Instituto Adventista de Ensino	Privada Particular
SP	Batatais	Instituto de Artes Musicais Moderarte	Privada Particular
SP	Araçatuba	Instituto Musical	Privada Particular
SP	Mogi Das Cruzes	Instituto Musical Mogi das Cruzes	Privada Particular
SP	Presidente Prudente	Klarin	Privada Particular
SP	Osvaldo Cruz	Music Center	Privada Particular
SP	Ribeirão Preto	Music'Arte	Privada Particular
SP	Fernandópolis	RHM	Privada Particular
SP	Campinas	Conservatório Carlos Gomes	Pública Estadual
SP	S. Joaquim da Barra	Etam Fabiano Lozano	Pública Estadual
SP	Cubatão	Conservatório Municipal de Cubatão	Pública Municipal
SP	Presidente Venceslau	Conservatório Musical	Pública Municipal
SP	Presidente Epitacio	Conservatório Musical Mun. de Presidente Epitácio	Pública Municipal
SP	Monte Alto	Conservatório Musical Mun. Maestro Mario Veneri	Pública Municipal
SP	Presidente Prudente	Escola Mun. de Artes Profª Jupyra Cunha Marcondes	Pública Municipal
SP	Itápolis	Escola Municipal de Ensino Artístico Itapolis	Pública Municipal
SP	São Paulo	Escola Municipal de Música	Pública Municipal

Fonte: SOUZA, Zilmar Rodrigues. As Orientações Curriculares para os Cursos Técnicos de Música no Contexto das Políticas para Educação Profissional, 2005. Texto Mimeo.

Dos músicos pesquisados na OSM, a grande maioria informou ter freqüentado, em algum momento do desenvolvimento de suas carreiras, conservatórios e escolas de música; a seguir destacam-se algumas situações.

Aqueles que iniciaram os estudos ainda criança, freqüentemente o fizeram nestes espaços, destacando a importância de iniciar o aprendizado em música não só pelo instrumento, mas também com outras disciplinas que estruturam o ensino musical.

(...) E lá dentro da escola a gente já tinha música de câmera, tem orquestra para todas as faixas etárias, então tem orquestrinha pras crianças, tem Orquestra Sinfônica Jovem e Orquestra de Câmera, que é onde os professores e os alunos mais adiantados tocam. E lá eu tive uma formação muito boa, eu aprendi Teoria, História da Música, Harmonia (...) conservatório privado (...) tem uma biblioteca imensa, eu acho que é uma das maiores aqui do Brasil, enfim, é uma estrutura que a gente deu muita sorte de ter nascido lá e ter tido essa escola (Violino, músico OSM, 31/8/2004).

Em alguns casos, como o exemplo descrito abaixo, em que o músico construiu toda sua formação focada no aprendizado do instrumento, no caso violino, através de aulas particulares com professores especialistas, tanto no Brasil quanto no exterior, ter freqüentado a escola de música possibilitou um conhecimento complementar, voltado para o aprendizado de disciplinas teóricas e para o aprendizado de um segundo instrumento.

> *(...) eu entrei na Escola Municipal pra aprender matérias teóricas e pra aprender um instrumento complementar por minha conta, então cheguei a estudar trompa (...) e estudei viola também, estudei viola com o meu pai, na Escola, porque meu pai é professor da Escola Municipal (Violino, músico OSM, 25/11/2004).*

Diferentemente do músico violinista, a experiência descrita por outro músico, desta vez contra-baixista, informa ter iniciado seus estudos do instrumento na escola de música; esta outra experiência exemplifica como podem ser diferenciadas as experiências e os processos de formação para instrumentos diferentes.

> *(...) aí eu comecei a ter aula com ele lá nessa escola, mas era um sofrimento pra mim, porque era numa segunda feira às sete horas da manhã e para quem nunca tinha estudado música... (...) eu estava numa fase terrível, porque eu estava acabando o colegial assim, eu estava completamente perdido, não sabia o que fazer da vida. E eu não estudava nada (...) aí na outra aula dá-lhe chibata em mim, me xingava, porque você não estuda, se você estudar eu te mando pra Europa quando você acabar, eu dou aula lá na USP, ele era professor lá da USP na época, você vai lá, presta vestibular, quando você acabar arrumo uma bolsa pra você estudar em Praga que é aonde eu estudei, não seio que. Mas aquilo era uma coisa assim, soava como incentivo, mas eu não sabia dessa... essa realidade era muito distante pra mim assim, eu não sabia que tinha que estudar, era uma coisa que eu era completamente alheio (...) pra mim tinha mais a coisa do instrumento em si do que propriamente da música erudita, essa riqueza da música e tal, isso foi uma coisa mais lenta de eu me aproximar, mas era uma oportunidade de aprender um instrumento, era uma coisa que eu sempre admirei, que eu sempre achei bonito, só não sabia que tinha esse trabalho todo por trás, esse negócio de ter que ficar estudando. (Contrabaixo, músico da OSM, 31/03/2004).*

No município de São Paulo, destaca-se a Escola Municipal de Música - EMM, fundada em 1969 e único conservatório público vinculado à prefeitura de São Paulo e, por conseguinte, ao Theatro Municipal de São Paulo; a escola tem por objetivo formar músicos profissionais, com ênfase para os instrumentos de orquestra. Dos músicos que hoje compõem a OSM, boa parte informou ter estudado na EMM durante algum período de sua trajetória de formação[8].

A EMM aceita alunos com idade a partir de nove (9) anos, os quais, para ingressarem na escola devem realizar um teste que, para determinados instrumentos, é bastante concorrido; por exemplo, para ingresso no ano letivo de 2005, a escola oferecia uma (1) vaga de piano, para a qual concorriam por volta de quatrocentos (400) candidatos. A escola tem, hoje, em média, 700 alunos; no entanto, caso se considere que esta é a única escola pública municipal em São Paulo, verifica-se que é um número bastante reduzido e que não atende toda a população que busca o estudo da música e de instrumentos de forma gratuita.

> *(...) então nós temos a idéia realmente de fazer essa filtragem para a escola, porque realmente não há ilusão, a música é para poucos (...) é natural da música que aconteça espremer (...) mas nós temos uma situação aqui na escola que é essa aberração, quatrocentos sujeitos para uma vaga de piano, provavelmente quem sabe sai mais uma, são duas, mas isso não faz sentido. (Diretor da EMM, 02/12/2004).*

A outra possibilidade de ensino gratuito de música no município de São Paulo é o Centro de Estudos Musicais Tom Jobim, antiga Universidade Livre de Música – ULM, vinculada à Secretaria de Estado da Cultura do Estado de São Paulo. É responsável também pela coordenação de duas orquestras profissionais: Orquestra Jazz Sinfônica do Estado de São Paulo e a Banda Sinfônica do Estado de São Paulo; além de quatro grupos bolsistas: Orquestra Sinfônica Jovem do Estado de São Paulo, Banda Sinfônica Jovem do Estado de São Paulo, Orquestra Jovem Tom Jobim e o Coral Sinfônico do Estado.

O objetivo de seus cursos é também de formar músicos profissionais,

---

[8] Obtivemos esse dado não somente com base nas entrevistas realizadas com os músicos e com o diretor da EMM, mas também analisando um número bastante significativo de currículos dos músicos da orquestra.

> “A proposta pedagógica do Centro Tom Jobim, a Universidade Livre de Música (ULM), é profissionalizante e visa a preparar o aluno para o mercado de trabalho na área da música. Cursos nas áreas de música clássica e popular e a constante prática de conjunto pelos alunos são as principais características do Centro. A coexistência de corpos musicais bolsistas e profissionais integrados ao Centro propicia ao aluno uma vivência única, preparando-o, desde cedo, para o seu ingresso na vida artística”. (www.ulm.sp.gov.br, acessado em novembro de 2005).

Alguns músicos da OSM fazem parte do corpo docente do Centro Tom Jobim, e também integram, concomitantemente ao trabalho na OSM, as formações orquestrais a ele vinculadas e acima citadas.

II.II. Aulas particulares: o mestre como referência

Forma de ensino que perpassa todas as fases de formação de um músico – presente desde as etapas iniciais até o período quando o músico já trabalha profissionalmente -, a aula particular é outra característica fundamental do processo de formação dos músicos brasileiros; para alguns, o professor particular é a figura mais importante na formação do profissional.

> *(...) permaneci em Piracicaba e depois disso eu voltei pra São Paulo, meu pai já se encontrava em São Paulo, para procurar um professor de instrumento, porque Piracicaba já estava numa decadência, não tão acentuada, mas estava, eu já tinha muito problema de conseguir um professor que fosse para lá, não existia um professor de lá da cidade com o instrumento e então eu vim pra São Paulo à procura de um professor, primeiro eu fazia viagens, mas começou a ficar muito oneroso. (Oboé, músico OSM, 16/9/2003).*

Todos os músicos entrevistados da OSM informaram que, em algum momento de sua formação, tiveram aula com professor particular, quer seja no momento inicial de aprendizagem ou num momento posterior de especialização. Seguem algumas falas.

> *(...) mas aí eu comecei a ter aula com um trompista de lá que era muito bom, já conhecia de nome (...) porque nessa época o que me interessava mesmo era aula de instrumento. (Trompa, músico OSM, 26/10/2004).*

> *(...) a partir desse momento fui atrás de um professor particular, porque em Jundiaí não tinha ninguém que tocasse fagote, e me recomendaram o Prof. Paulo Justi, que é professor na Unicamp inclusive. Então, desde que eu comecei, ele foi meu professor. (Fagote, músico OSM*, 02/6/2004).

Mesmo em relação àqueles que optam por estudar no exterior essa prática é observada.

> *(...) então eu fiz tudo em Israel praticamente três anos, aulas particulares semanais, a aula dele era mais cumprida do que as aulas que você faz aqui no Brasil, uma hora e meia de aula semanal, assistia muito concertos, fazia trabalho de música de câmara, que para mim era o ideal na época, que eu não precisava estar ligado a nenhuma instituição (...) nenhuma orquestra (...) então eu tinha vinte e quatro horas do dia pra me dedicar ao instrumento, que foi a época que eu mais evoluí como violinista (...) então foi a época que eu mais me desenvolvi como instrumentistas. (Violino, músico instrumentista, 25/11/2004).*

As aulas particulares permitem ao músico instrumentista um maior aperfeiçoamento da técnica instrumental e a possibilidade de estudar com professores de reconhecida competência, o que é fundamental para o desenvolvimento de sua carreira profissional. Freqüentemente, quando indagados sobre sua formação ou quando elaboram seus currículos, os músicos dão maior ênfase ao nome de seus professores do que às instituições que freqüentaram.

> *(...) iniciou seus estudos de violino no Brasil com Yoshitame Fukuda e Elisa Fukuda, passando depois a ter aulas com Ayrton Pinto, sempre estando também sob os cuidados de seu pai, Alejandro de León, que o orientou e o aperfeiçoou como violista. Estudou em Israel com o Chaim Taub no aperfeiçoamento do instrumento (currículo, músico OSM).*

(...) iniciou seus estudos de violoncelo aos sete anos de idade com Raul Gobeth, prosseguindo com Calixto Corazza e Gretchen Miller (...) viajou em 1983 para os Estados Unidos onde, por indicação de Mstislav Rostropovich, formou-se pelo Pre-College Division da Juilliard School de Nova Iorque sob a orientação de Leonard Rose. Estudou na Musikhochschule-Detmold com Márcio Carneirov (currículo, músico OSM).

No momento em que se tornam músicos profissionais, muitos continuam tendo aulas particulares, mesmo que com uma freqüência menor; nesta fase passam também a dar aulas particulares, para alunos principiantes, e aqueles que chegam a ocupar posições mais prestigiosas, como solistas ou spallas, ministram aulas para outros músicos profissionais. De acordo com os relatos e currículos dos músicos da OSM, nota-se que muitos ainda são alunos de outros instrumentistas da própria orquestra.

No entanto, é preciso ressaltar que as aulas particulares nunca são gratuitas e, portanto, isso exige que o músico disponha de recursos financeiros para pagá-las; para os iniciantes, freqüentemente é a família (os pais) que arca com esse custo; posteriormente, o próprio músico, já trabalhando, pode assumir essa despesa. Uma outra possibilidade são as bolsas de estudo, que, em alguns casos específicos, podem ser utilizadas para aulas particulares. Em outro tópico, ainda nesse capítulo, falar-se-á especificamente sobre essa forma de apoio.

(...) fiz concurso pra Fundação Vitae, que na época não dava Bolsas para ter aula particular, mas como eles sabiam da importância desse professor no cenário musical, internacional, eles abriram uma exceção e eles deram a Bolsa que eu pedi, então eu pude estudar lá (Israel) durante um bom tempo. (Violino, músico instrumentista, 25/11/2004).

LEHMANN (2002), ao realizar sua análise sobre o trabalho no contexto das orquestras francesas, aponta para uma outra realidade, bastante diferente daquela vivenciada pelos músicos brasileiros. Naquele país, aprender um instrumento por meio de aulas particulares ou instituições privadas é exceção, e não regra.

“(...) l’aprentissage de la musique passe par le choix d’un lieu de formation. Celle-ci s’effectue lê plus généralement dans dês écoles agréées par l’État ou des écoles municipales.

Ainsi, à l’exception d’un seul, aucun dês musiciens interrogés n’était passe par un einsegment particuliers. ” (LEHMANN, 2002:52)[9].

Assim, destaca-se o papel importante que exerce o professor particular na formação dos músicos, mas que singulariza a experiência brasileira, reafirmando a necessidade dos músicos de encontrar estratégias de formação ancoradas em esforços pessoais e/ou familiares.

II.III. O papel dos festivais

São freqüentes também, neste período da formação, as participações dos músicos em Festivais, onde, além de realizarem apresentações, os músicos têm a possibilidade de ter aulas e *workshops* com profissionais de reconhecida competência, denominados “masterclasses”.

Notadamente, nesta fase, a participação em festivais e cursos assume grande importância, primeiro não somente para aqueles que não tiveram a oportunidade de ter uma experiência fora do país, e têm nos festivais a possibilidade de ter aulas com diversos profissionais (do Brasil e do exterior) de reconhecida competência, mas também para aqueles que estão numa fase mais inicial de aprendizado do instrumento.

(...) ah nossa, esse Festival é muito legal, vai muita gente, você acaba conhecendo alunos de todo o Brasil praticamente e o corpo docente é sempre bom (...) eles pegam acho que os melhores professores que tem no Brasil e convidam. (Violino, músico OSM, 31/08/2004).

(...) eu comecei a estudar com 12 anos, estudar piano, e era assim, era só uma diversão. Então meu pai pagou as aulas, era uma... Com 15 anos foi quando o maestro Eliazar de Carvalho reassumiu o Festival de Campos do Jordão, que ele deu aquela grande virada, foi o grande festival, tinha 500 bolsistas naquela época, foi uma coisa monstruosa, muito grande. E, com 15 anos eu fui fazer este festival, foi a primeira vez na vida que eu viajei sozinho, sem minha

[9] Tradução da autora – a aprendizagem musical começa pela escolha de um lugar de formação. Este acontece, geralmente, em escolas vinculadas ao Estado ou em escolas municipais. Assim, a exceção de um único, nenhum dos músicos entrevistados passou por ensino particular.

família e foi nesse festival que eu decidi ser músico profissional. (Trompa, músico OSM, 26/05/2004).

Um dos mais importantes festivais do Brasil e também da América Latina é o Festival de Inverno de Campos de Jordão, que é freqüentemente citado pelos músicos da OSM como relevante para suas formações. Além das apresentações de importantes orquestras (inclusive a OSM), grupos de câmara e recitais, o Festival realiza diversos cursos de formação musical: Cursos de Instrumentos de Orquestra Sinfônica, Piano, Violão, Música de Câmara, Prática de Orquestra Sinfônica, Regência de Orquestra e Composição (aulas individuais, masterclasses, prática, grupo).

Entretanto, o papel dos festivais tem sido freqüentemente questionado por alguns músicos, como se vê no relato deste músico da OSM:

"Eu acho que a coisa desvirtuou muito, se você olhar daqui para trás. Porque, por exemplo, eu tenho tocado nos festivais de Campos do Jordão, como Campos do Jordão que sempre foi o mais importante, ele virou assim um lugar de lazer para alta burguesia na verdade. O enfoque tem sido nas apresentações, são pagos os concertos, o número de bolsistas é muito reduzido atualmente; então, eu acho que, no meu ponto de vista, desvirtuou. Porque é assim, se você vai à Europa tem vários tipos de festivais e, é lógico que tem esses para burguesia... os concertos, a coisa do glamour, tudo isso faz parte da vida também. Mas, no caso do Brasil que não dá para ter tudo, precisaria ver o que é mais importante. E, assim, quando o maestro Eleazar dirigiu esse em 73, o enfoque era na aprendizagem. Na verdade era assim, tinha uma consciência clara, o ensino no Brasil é deficitário, então vamos pegar e reunir recursos e concentrar no momento e dar chances a essas pessoas a ter acesso ao que elas não têm normalmente; isso era muito claro. Então a gente ia como estudante para um festival: "Eu preciso aprender tudo que eu posso, vem um cara de fora que sabe mais do que meus professores daqui...". Então era muito claro isso e a gente com uma sede... Eram muitas pessoas que tocavam muita coisa. Hoje em dia, assim, além de terem reduzido os festivais, não tem tantos festivais assim, o enfoque tem sido muito no concerto, na apresentação, no evento e não no aluno; então eu acho isso uma grande tristeza. Quando eu participei nesse de Campos do Jordão, foi uma coisa monstruosa, tinha uma quantidade enorme de cursos, muitos professores, muita gente boa, eram os melhores daqui, gente daqui que estava trabalhando fora, eles convidaram gente muita boa e você podia trocar coisas, aprender

coisas... Então você saia de um festival desse alimentado para quase um ano assim, com informação, com coisa para trabalhar” (Trompa, músico OSM, 26/05/2004).

II.IV. Internacionalização da formação

Existe um movimento bastante forte no sentido de músicos procurarem realizar parte de sua formação no exterior, muito freqüentemente buscando, em países europeus ou nos Estados Unidos, a realização do ensino superior ou de uma especialização.

Os músicos que prosseguem seus estudos no exterior, realizando um curso de especialização ou uma graduação, parecem atingir um grau de prestígio mais elevado diante do grupo no qual está inserindo, o que se pode traduzir, em alguns casos, em maiores e melhores oportunidades de trabalho, alcançando melhores posições dentro da orquestra.

*(...) a gente teve uma visita do tio da minha ex-esposa e ele falou, não, vocês não têm nada para fazer aqui, ele é um músico conceituado na Europa, tal e falou, não, vocês têm que ir para Europa para estudar e isso foi o pontapé (...) aí nós fomos para Alemanha. (**Primeiro Oboé** da OSM,* 16/9/2003).

*(...) eu fui com..., a primeira vez eu tinha essa idade, tinha dezesseis, porque eu fui nas férias escolares, eu fui com o meu irmão, que também foi estudar comigo lá e a gente ficou três meses estudando, tinha que pedir uma carta para os meus pais para que eu pudesse viajar não tendo maioridade. Então eu fui em dezembro, quando tinha dezesseis anos, tenho que fazer as contas e voltei três meses depois, foi aí que o professor falou para que eu parasse a escola e fosse estudar lá, que eu teria oportunidade de estudar com a Filarmônica de Israel, o Zubin Mehta regendo, mas eu optei por terminar o colegial. Então eu fui, todo final de ano nas minhas féria eu ia estudar em Israel, isso até terminar o colegial, eu fui com dezesseis, fui com dezessete, várias vezes (...) terminei o terceiro colegial, fiz concurso pra Vitae, que na época não dava Bolsas para ter aula particular, mas como eles sabiam da importância desse professor no cenário musical, internacional, eles abriram uma exceção e eles deram a Bolsa que eu pedi,então eu pude estudar lá durante um bom tempo (...) só como estudante e tendo aulas particulares. (**Spalla,** Violino da OSM, 25/11/2004).*

*(...) Então, quando eu cheguei no mestrado, eu me senti como se tivesse passado no vestibular em alguma coisa muito legal que eu queria fazer desde o começo (...) eu passei em Chicago, numa universidade pequena em Nova York e no Arizona. No Arizona eles me deram tudo, deram bastante dinheiro, até me deram oitocentos dólares a mais do que a outra bolsa inteira. Só que o nível que eu mais gostei, da classe e tudo era Chicago, realmente era muito boa a universidade, era uma das 5 melhores para mestrado em violoncelo que tem nos Estados Unidos e eu queria ir lá, aí eu ganhei uma bolsa aqui da Fundação Vitae, que ajudou. (**Concertino**,Violoncelo da OSM, 03/06/2004).*

*(...) depois eu fui estudar fora, eu fui estudar fora porque na época tinha que estudar fora, tinha um momento que se esgotavam as possibilidades aqui de estudo, aí tinha que, o pessoal saia mais cedo, eu saí muito cedo, com quinze anos eu fui pra Nova Iorque, fiquei dois ano (...) eu tinha voltado de Nova Iorque em junho de 1985, janeiro de 1986 eu fui pra Alemanha, fiquei sete anos na Alemanha, fiz, aí eu fiz só música, curso superior de música na Alemanha (...) então, aí eu resolvi continuar estudando, eu fui pra Genebra, eu fiquei mais quatro anos em Genebra. Em Genebra eu fiz um aperfeiçoamento Conservatório de Genebra (...) eu tive bolsa do DAAD e em seguida eu tive bolsa da Vitae. (**Spalla** Violoncelo da OSM, 07/09/2004).*

Nas falas citadas, nota-se que os músicos vão para o exterior buscando o aperfeiçoamento em seus instrumentos, não somente em universidades (cursos de graduação e pós-graduação), mas também se especializando com professor particular.

A vivência em outros países oferece ainda, ao músico em formação, a possibilidade de acompanhar outras orquestras de reconhecida qualidade, o que também é uma forma de aprendizado.

(...) eu tinha a oportunidade de ver todas as semanas Concertos com a Filarmônica de Israel, que meu professor foi spalla lá por vinte anos, tive oportunidade de ouvir todos os solistas. (**Spalla,** Violino da OSM, 25/11/2004).

Ainda por meio dos relatos, é possível perceber que o estudo no exterior é freqüentemente acompanhado pela possibilidade de se conseguir bolsas de estudo, que possibilitam ao músico se manter, total ou parcialmente.

(...) dentro desses concursos pintou o concurso da Vitae, que é uma instituição, uma fundação, pra fazer dois anos de estudo na Filarmônica de Berlim, na Academia da Orquestra com Herbert Von Karajan em Berlin. E eu por acaso ganhei, fui que eu ganhei, eu fiz o teste e ganhei, de todos os trinta e seis finalistas da América do Sul, tudo (...) de todos os instrumentos, violino, clarinete, piano, o cara que ganhou fui eu tocando oboé (...) da Vitae. E fui pra lá, cheguei lá, fiz um teste lá, acabei passando lá também, fiquei por lá. (Oboé, músico OSM, 26/10/2004).

Quando precisam de complementação, recorrem à família ou começam a trabalhar em formações orquestrais, freqüentemente fazendo cachês, o que lhes permite também estender suas estadias por um tempo maior.

*(...) nós fomos com a ajuda financeira dos meus ex-sogros e aí posteriormente eu acabei ganhando uma bolsa da Vitae lá durante um ano, não foi prorrogado, mas que realmente deu uma grande ajuda. E depois desse período inicial que foi os dois primeiros anos eu, aí eu já me mantinha através de aulas e cachês lá (...) existe muito, existe muito, muito cachê. (**Primeiro Oboé** da OSM, 16/9/2003).*

*(...) eu tocava em um quarteto, um quarteto que já existia, eu entrei como violoncelista. Esse quarteto foi o meu primeiro trabalho assim profissional, porque era um quarteto que tinha os violinistas, um casal, foram os donos do quarteto sempre, eles já tinham uma certa idade, mas eles, então não é que o quarteto dava assim cem concertos por ano, a gente fazia turnês, por exemplo de uns dez concertos na Alemanha, na Itália, na Espanha, então era sempre, mesmo porque eu já estava morando em Genebra e eu tinha que ir pra Sttutgart para os ensaios, para as viagens, então eram turnês de duas semanas, três semanas. E era um trabalho profissional, sério, assim musicalmente e também pagava, pagava alguma coisa. E ao mesmo tempo eu fazia cachê na Orquestra em Genebra, Orquestra de la Suisse Romande, que é uma Orquestra profissional. (**Spalla** Violoncelo da OSM, 07/09/2004).*

O aumento no número de bolsas que possibilitam o estudo fora do país trata-se de um fenômeno que pode ser também observado em outras áreas, não apenas relacionado ao aprendizado musical.

> (...) a intensificação das trocas científicas, assim como a multiplicidade de seus formatos e efeitos, impressiona os observadores. O caso do Brasil é particularmente significativo porque aqui, a partir dos anos 1950, e mais intensamente nos anos 1980, se desenvolveu uma política voluntarista de apoio aos intercâmbios com a concessão de bolsas de diferentes tipos por agências de financiamento à pesquisa (...) entretanto, enquanto anteriormente essas estadias e viagens científicas eram apanágios das elites e dos grupos dirigentes, uma demanda e uma vontade crescentes de estudar no exterior, numa duração mais longa ou menos longa, passaram a se manifestar e a se expandir rapidamente entre os grupos precedentemente excluídos, em particular as classes médias (ALMEIDA, 2004:18).

No entanto, é preciso observar que este movimento diferencia-se em determinados aspectos, principalmente no que diz respeito às agências de apoio e fomento à pesquisa acadêmica e científica. Nestes casos, as bolsas são concedidas principalmente para o desenvolvimento de pesquisas de doutorado e mestrado.

> (...) nos últimos dez anos, a Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes-MEC) concedeu 2.697 bolsas de estudo para estudantes brasileiros, a fim de realizarem no exterior o seu doutorado pleno. Se considerarmos que o Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) oferece número similar de bolsas e que também algumas fundações de apoio à pesquisa oferecem bolsas para idêntica finalidade, o Brasil manteve em torno de 9 mil bolsistas no exterior, em idêntico período (...) no ano de 2000, foram concedidas pela Capes 768 bolsas para o exterior, das quais 224 para doutorado pleno, 136 para pós- doutorado, 376 para "doutorado-sanduíche" e 32 para especialização e mestrado. (CURY, 2004, p.107).

No caso das bolsas concedidas para o ensino da música, dois pontos devem ser destacados. Em primeiro lugar, não se trata de bolsas que visam somente à formação acadêmica de professores e pesquisadores, como as citadas pelo autor acima, mas sim que visam a possibilitar a especialização do músico em seu instrumento, preparando-o

para o trabalho num contexto específico, da música erudita, e às possíveis formações orquestrais a ela vinculadas.

Em segundo lugar, as próprias agências que oferecem esse tipo de bolsa são outras; a partir dos relatos dos músicos da OSM, é possível destacar uma delas, pois é considerada e citada pelos próprios músicos como a mais importante delas: a Fundação Vitae.

II.V. Ensino superior em música

O exercício profissional dos músicos, diferentemente da maioria das outras profissões, não é regulamentado pelo diploma de nível universitário; normalmente, para conseguir um posto de trabalho, nas orquestras, por exemplo, o músico deve passar por uma audição, um teste, no qual o que se considera é a sua performance e não o fato de ele ser ou não graduado.

No Theatro Municipal de São Paulo, o diploma de ensino superior em música é pouco valorizado pelos profissionais que compõem a OSM. Porém, mesmo se considerando a não obrigatoriedade e não exigência do curso superior para o exercício da profissão do músico, é importante perceber que essa não obrigatoriedade não significa necessariamente que essa formação não faça parte do currículo de uma grande parte desses músicos; ao contrário, faz-se necessário entender as razões que levam esses músicos, muitas vezes, à não valorização deste diploma enquanto legitimador de conhecimentos que os habilitam na concretização de seus trabalhos.

No âmbito específico da OSM, percebe-se que a grande maioria dos músicos pesquisados freqüentou curso superior em música:

Tabela 3. Orquestra Sinfônica do Theatro Municipal de São Paulo – OSM

Freqüentou curso superior em música, por sexo

Freqüentou curso superior em música	Homens	Mulheres	Não informou sexo	Total
Sim	43	16	-	59
Não	17	2	1	20
Não informou	1	1	-	2
Total	61	19	1	81

Fonte: Elaborado pela equipe do Projeto Temático: "Trabalho e formação profissional no campo da cultura: professores, músicos e bailarinos", 2004.

A construção da tabela somou as informações coletadas nas entrevistas, nos questionários e nos curricula dos músicos da orquestra.

Outro aspecto a ser enfocado diz respeito ao fato de o ensino superior na música estar fortemente relacionado ao ensino superior público, na contra-mão da atual tendência de crescimento das universidades privadas.

De acordo com os dados do Ministério da Educação, metade da oferta do ensino superior em música está concentrada na região Sudeste do país e, destas, praticamente sete matrículas em cada dez são provenientes das universidades públicas. A região Nordeste caracteriza-se como a segunda maior oferta no Brasil, significando 25% do total de matrículas no país, seguida da região Sul, respondendo por 18%, e da Centro-Oeste, por 6%. Apenas a região Norte registrou percentual inferior a 1%, mas, por outro lado, é a única a oferecer cursos de música exclusivamente públicos. Ver tabela abaixo:

Tabela 4. Distribuição regional das matrículas no curso de música

	Norte		Nordeste		Sudeste		Sul		Centro		Total	
	PB	**PR**	**PB**	**PR**	**PB**	**PR**	**PB**	**PR**	**PB**	**PR**	**PB**	**PR**
1991	0	0	615	75	1122	698	576	6	214	18	2527	797
1992	0	0	653	56	1110	627	578	7	224	0	2565	690
1993	0	0	687	27	1139	606	604	12	195	0	2625	645
1994	0	0	694	24	1196	536	606	10	201	0	2697	570
1995	0	0	891	95	1328	562	700	17	193	0	3112	674
1996	0	0	847	93	1466	579	662	22	334	0	3309	694
1997	21	0	897	93	1331	553	666	40	170	0	3085	686
1998	64	0	1121	92	1412	590	686	49	179	0	3462	731
1999	39	0	1107	79	1366	586	732	34	201	0	3445	699
Total	92	0	7512	634	11470	5337	5810	197	1911	18	26.827	6.186

Fonte: MEC/INEP, Censos do Ensino Superior, cruzamentos especiais.

Pb= universidade pública /PR = universidade privada

Elaborado pela equipe do Projeto Temático: "Trabalho e formação profissional no campo da cultura: professores, músicos e bailarinos', 2004.

Como já foi dito, o papel do ensino superior formal em música deve ser cuidadosamente analisado. Segundo o depoimento dos próprios músicos, esse diploma pode não conferir a esses profissionais um grande diferencial em termos de qualificação, quando comparado a outros profissionais que somente estudaram em conservatório ou com professor particular, seja no Brasil ou no exterior. Ao contrário, muitas vezes, ter tido aulas particulares com determinado professor pode ser muito mais prestigioso no sentido do reconhecimento de suas qualificações do que dizer que se possui diploma universitário, mesmo que esse diploma venha das principais universidades públicas do país.

"(...) e aí era complicado, o desânimo de chegar lá e ver aquela Universidade..., eu já não tinha uma estrutura, uma formação boa, eu imagino que eu deveria ter uma estrutura muito

melhor para poder estar cursando a Universidade. Aí eu entro lá e vejo que lá também ninguém tem, uma coisa completamente absurda assim, desestruturado, aí eu fiquei num desânimo total" (Contrabaixo, músico OSM, 31/3/2004).

"(...) sabe, na música não é importante fazer faculdade, porque se você for prestar um concurso não interessa que você tenha estudado em Israel, na Rússia..., isso não é importante, o importante é você chegar e saber tocar, na música não tem muito isso que você precisa apresentar um diploma porque aquele diploma vai dizer que você é músico" (Viola, músico OSM, 26/4/2004).

No entanto, este quadro tem historicamente se modificado. Mesmo reconhecendo que os espaços mais legítimos de formação para esses músicos sejam os conservatórios, as escolas de música e mesmo as aulas particulares, o papel do ensino superior assume outras características a partir da reforma do ensino superior ocorrida em 1968, quando os conservatórios que não se configurassem de acordo com a nova Lei[10] não mais poderiam emitir diplomas que autorizassem seus formandos ao exercício da docência (VIEIRA, 2004).

Assim, o movimento que daí decorre é que

> (...) para aqueles que freqüentaram as aulas particulares até a década de 60, elas representaram o estágio mais elevado de aprimoramento; para os que realizaram a partir dessa década, elas tendiam a ser uma etapa entre os estudos de conservatório e o ingresso em nível superior. Isto porque, após a reforma, os egressos de curso técnico de conservatório passaram a almejar estudos que diplomassem ou titulassem, de modo a atender à nova legislação e apresentar condições de obter um lugar no mercado de trabalho (Ibid., 2004:145).

Entretanto, e mesmo considerando a Lei, não se pode afirmar que o curso superior seja condição *sine qua non* para o exercício da docência, mesmo quando ele é realizado dentro do próprio espaço do ensino superior, como é possível observar através da fala de um dos entrevistados da OSM:

[10] Lei n. 5.540, de 28 de novembro de 1968. Fixa normas de organização e funcionamento do ensino superior e sua articulação com a escola média, e dá outras providências.

(...) eu lembro quando eu ingressei na UNESP que eu vi alunos de outras escolas que nunca tinham tido aula, por exemplo, de teoria e aprender os intervalos e a harmonia, enfim, que era coisa básica e que os professores tem que ensinar de novo, mas eu acho que eu fui bem privilegiada de ter estudado lá ***(no conservatório)*** *(...) não cheguei a concluir (****a graduação****) (...) nunca fez falta, inclusive agora eu estou integrando o corpo docente da Faculdade Cantareira (...) mesmo sem o diploma. (Violino, músico OSM, 31/08/2004).*

Considerando-se as diferenças de formação entre homens e mulheres, verifica-se que a população nos cursos superiores em música é constituída, em sua maioria, por homens; eles respondem por 62% dos ingressantes nesta modalidade de ensino. Esta afirmação pode ser feita para os ingressantes no curso de música somente a partir de 1995, exceto o ano de 1997, em função da não disponibilização de dados oficiais anteriores a esta data, conforme demonstrado na tabela abaixo:

Tabela 5. Distribuição dos ingressantes por sexo e categoria administrativa.

Ano	**universidade pública**		**universidade privada**		*total*
	Fem	Masc	Fem	Masc	
1995	249	382	127	188	946
1996	264	432	85	156	937
1998	271	435	100	180	986
1999	274	473	46	92	885
Total	1058	1722	358	616	3754

Fonte: MEC/INEP, Censos do Ensino Superior, cruzamentos especiais. Elaborado pela equipe do Projeto T

“Trabalho e formação profissional no campo da cultura: professores, músicos e bailarinos’, 2004.

Mesmo assim, houve, para ambos os sexos, uma participação crescente nas universidades públicas neste período; já no contexto da universidade privada verifica-se o movimento inverso, onde o decréscimo de ingressantes é ainda mais acentuado entre as mulheres.

Todos esses elementos levariam a acreditar que o ensino formal e, mais que isso, o ensino público formal estaria presente de forma relevante na formação técnica e artística desses profissionais. Entretanto, ao se analisar as trajetórias desses músicos, o que se percebe é que, ao chegar à universidade, eles já são profissionais, tanto do ponto de vista da sua formação, que a essa altura já é bastante sólida, quanto do ponto de vista da atuação profissional, pois muitos já tocam em orquestras, bandas, quartetos etc.

Assim, conforme relato dos músicos da OSM, a importância do ensino superior em música parece estar mais relacionada a uma complementação na formação do músico, que, no momento em que entra na universidade, não está mais no momento inicial de sua formação.

> *(...) só que o que eu vejo, a diferença entre um profissional, ou um músico brasileiro e um músico estrangeiro é que como não se tem um incentivo por parte do governo, ou de escolas, um estudo de graça, então muita gente começou mais tarde e em começar mais tarde no Brasil a estudar violino ou estudar outros instrumentos e pensa em ir pra universidade achando que a universidade que vai te dar as condições de trabalho para, especificamente falando de um violinista, estou falando de um instrumentista de cordas. E fora do país quando um músico já entra, em geral assim, quando um músico já entra na universidade ele já está com um nível (...) então ele entra na universidade como um complemento do trabalho do estudo pra se tornar um bom músico. No Brasil muitos músicos entram na universidade achando que o diploma que vai trazer..., que vai abrir portas para o trabalho, mas na realidade não é isso, tem muita gente que entra na universidade com um nível muito baixo, sai com nível baixo, tem o diploma, mas não acha trabalho, não consegue entrar em orquestra.*

Por outro lado, é possível também relacionar a busca pelo ensino superior como estratégia de inserção no mercado de trabalho como docentes; dessa forma, os músicos buscam não somente a graduação, mas os cursos de pós-graduação (especialização, mestrado e doutorado, este último em número bastante reduzido), que irá lhes possibilitar o trabalho docente nas universidades.

CAPÍTULO III. A PROFISSIONALIZAÇÃO EM MÚSICA

O objetivo deste capítulo é compreender a articulação entre a formação e a inserção profissional dos músicos. Buscar os sentidos do trabalho no contexto de uma profissão artística mobiliza diversas questões, dentre as quais, neste trabalho, privilegiou-se a construção das trajetórias profissionais via formação.

Identificar as questões que caracterizam e singularizam o desenrolar de uma profissão destacada no campo das artes possibilita compreender as implicações da formação na concretização do trabalho destes músicos. Talvez, a indagação possa ser feita de outra forma, como o trabalho dos músicos pode resignificar, de diversas maneiras, suas trajetórias de formação.

Para compreender as relações que se concretizam no período de profissionalização do músico, analisaram-se algumas características presentes nas falas dos entrevistados que apontam aspectos singulares de uma profissão artística.

O primeiro aspecto a se destacar diz respeito à questão da idade precoce com que os músicos iniciam seus estudos e em que, posteriormente, também começam a trabalhar profissionalmente, contextualizando as implicações dessa característica na atual configuração no mundo do trabalho.

A segunda questão discute a importância das relações constituídas no período de formação dos músicos, notadamente aquelas que se estabelecem entre professor e aluno, a partir das quais os músicos se inserem no mercado de trabalho.

A terceira aborda as possibilidades de trabalho para o músico nesta fase inicial de construção de sua carreira, e que tem ainda como forte característica o objetivo de formar profissionais para o trabalho em orquestras.

III.I. Aspectos relativos à formação e trabalho realizados precocemente

O desenvolvimento da carreira de músico de corte trilhado por Mozart expressa, de acordo com os padrões da época, a relevância que a questão da idade assumia naquele contexto específico. Aos três anos de idade, Mozart já iniciava seus estudos, e, como menino prodígio, aos seis anos partiu para sua primeira série de *tournées.* Numa sociedade onde a função da música era basicamente a de divertir a corte, uma criança precoce fazia muito sucesso. Segundo Elias

> "Os membros da sociedade de corte européia, particularmente os príncipes, se aborreciam com facilidade. Tinham obrigações que algumas vezes cumpriam conscienciosamente, outras, não. Mas não se tratava de obrigações no sentido de um trabalho profissional. Para eles, tal trabalho era, em si mesmo, uma característica das ordens inferiores, i. e., da burguesia e da massa popular. Enquanto classe ociosa, a aristocracia de corte exigia um programa completo de entretenimentos. Estes incluíam óperas e concertos dos músicos empregados na corte e exibições de *virtuosi* itinerantes – ou de um menino prodígio. A arte virtuosa de Mozart, acima de tudo seu poder de improvisação, era uma atração entre muitas. Sempre que se apresentava, deixava a audiência espantada e deliciada com sua sensibilidade e perícia como pianista, violinista e organista". (ELIAS, 1995:53).

Ao mesmo tempo, seu pai Leopold, cujo objetivo maior era conquistar um posto de músico de corte para Mozart, sabia que o sucesso de seus filhos, principalmente do pequeno gênio, em muito se devia à pouca idade das crianças; mas, o que era seu trunfo acabou, na realidade, transformando-se em entrave para seus objetivos, conforme analisa Elias:

> "Em retrospecto, o plano de Leopold Mozart de usar os talentos especiais do filho para encontrar uma posição apropriada para ele e um refúgio para sua família não parece ter tido grandes oportunidades de sucesso. Em todas as cortes havia uma concorrência acirrada dos músicos locais por qualquer posto vago. É certo que os príncipes e seus conselheiros procuravam para suas orquestras, teatros e igrejas, artistas de fora, bem conhecidos e famosos. E tournées de concertos para mostrar seus talentos eram um dos meios comuns de se procurar uma colocação. Mas, precisamente aquilo que tornava Mozart tão admirado em

suas viagens, o fato de ser tão jovem, contava contra ele quando se tratava de achar um posto permanente. Leopold Mozart, ao que parece, não tinha um julgamento muito realista das condições básicas necessárias para o sucesso do filho". (ELIAS, 1995:89).

Sem a relativa estabilidade que um posto permanente na corte proporcionava, a vida de músico itinerante dependia exclusivamente dos pagamentos que recebiam por suas apresentações, de acordo com a aceitação e gosto dos nobres.

> (...) o que ele ou as crianças recebiam dependiam da boa vontade das nobres assembléias. Naqueles dias o pagamento de um artista, de um virtuose, era ainda tratado como um presente *ex-gratia*, na tradição da corte absolutista. Nunca se podia prever a quantia; dependia da generosidade do príncipe ou dos nobres para quem se tocava. Alguns eram munificentes, outros – a maioria – ficavam aquém da expectativa de Leopold Mozart. (ELIAS, 1995:69).

Assim, nos anos que podem ser considerados como de formação para Mozart, sua infância e juventude significaram também um período de intenso trabalho; ao mesmo tempo em que se desenvolvia musicalmente, trabalhava apresentando-se nas diversas cortes pelas quais passava. A família Mozart dependia economicamente dessas apresentações, segundo Elias

> (...) no começo, suas cartas dão a impressão de que os lucros com a vida de músicos itinerantes pelas cortes e palácios da Europa eram muito satisfatórios. Por algum tempo, a família prosperou. Mas, à medida que os prodígios ficavam mais velhos, sua fama ia se esvaindo. Na segunda visita a Paris a recepção foi consideravelmente mais fria do que na primeira, e os rendimentos proporcionalmente menores. (Ibid., 1995:69).

Para o pai, Leopold, conforme os anos passavam, sua aspiração de encontrar um posto para o filho tornava-se mais importante, pois "ele tinha plena consciência de que, à medida que Mozart fosse ficando mais velho, seu virtuosismo deixaria de ser uma atração especial nas cortes da Europa". (Ibid., 1995:88).

A sociedade atual reinterpreta essa questão; para a maioria dos profissionais do meio artístico-musical, a questão da idade é central para o desenvolvimento de suas carreiras. No contexto do trabalho na orquestra, é vivenciada de diversas formas pelos diferentes instrumentos que a compõem.

A idade surge, nos depoimentos dos músicos da OSM, como característica relevante em seus processos de formação. Grande parte deles inicia seus estudos muito jovens, em muitos casos, ainda criança, embora existam também os profissionais que começaram a se interessar pela música profissionalmente já na idade em que todos os jovens estão realizando suas escolhas profissionais; estes, porém, constituem minoria.

Através dos relatos e até mesmo da avaliação dos currículos, é possível perceber que grande parte dos músicos inicia seus estudos na faixa etária dos oito aos doze anos; entretanto, não é raro que essa iniciação aconteça ainda mais cedo, entre quatro e seis anos.

> *"(...) comecei a tentar algumas coisas no piano, aí minha mãe resolveu que eu deveria estudar também (...) foi com sete anos de idade" (Oboé, músico instrumentista, Búlgaro, 25/9/2003).*

> *"(...) comecei a freqüentar o Conservatório Carlos Gomes antes da escola, antes do pré-primário, entre 4 para 5 anos de idade, fazendo ali um curso de iniciação às artes, de uma maneira em geral. Em seguida, um curso específico de música, chamado ABC Musical, onde pela primeira vez, então, entendeu-se que eu poderia ter alguma propensão para música" (Gerente Artístico da OSM, 22/9/2003).*

Mais especificamente, para alguns instrumentos, como o violino e o piano, é especialmente importante que o estudo inicie-se mais cedo.

> *(...) como o violino você começa muito cedo, então não é difícil você ficar no instrumento, porque se você começa com dez, quatorze, quinze, nesse tipo de instrumento é mais difícil você se tornar um profissional do que você começando com oito, sete. Já violoncelo, violino e viola são instrumentos mais..., você precisa começar mais cedo, porque se não (...) então o repertório de um violinista é muito grande, justamente porque é um instrumento mais..., é um*

instrumento mais virtuosístico, então para ser virtuosístico precisa de um trabalho redobrado, então influencia sim em ter uma certa hierarquia na orquestra" (Violino, músico instrumentista, 25/11/2004).

Para outros instrumentos que compõem a orquestra, o músico deve ter uma idade mínima para poder tocá-los, como, por exemplo, na família dos instrumentos de cordas, o contra-baixo e o violoncelo, e alguns instrumentos de sopro e percussão.

(...) o que não acontece com quem toca contra-baixo, por exemplo, de repente a infância toda ele não teve contanto com o instrumento, mas com quinze, dezesseis anos teve contato com o contra-baixo e ele pode se tornar um profissional com essa idade, porque é um instrumento pra adulto basicamente. (Violino, músico instrumentista, 25/11/2004).

Se os músicos iniciam sua formação musical bastante cedo, ainda na infância, é legítimo dizer também que se inserem, de forma relativamente precoce, no mercado de trabalho.

A partir das trajetórias profissionais descritas pelos músicos da OSM, foi possível verificar que, já por volta dos dezesseis anos, os músicos começam a trabalhar, seja nas diferentes formações orquestrais, profissionais ou pré-profissionais (ou orquestras jovens), fazendo cachês ou como alunos bolsistas, ou mesmo em outras atividades, tocando em casamentos e festas ou ainda, nesta fase inicial, ministrando aulas particulares.

(...) imagina, dezesseis anos você (...) ter um salário e tal, isso aí... Eu nem acho muito legal hoje entrar tão novo assim na orquestra, apesar de que eu comecei também com dezessete anos. (Trompa, músico OSM, 26/10/2004).

Assim, o fato de começarem a trabalhar cedo significa, para alguns, a possibilidade de ter condições financeiras de dar continuidade ao seu processo de formação, quer seja em conservatórios particulares, escolas de música, aulas particulares, ou mesmo a possibilidade de um estudo no exterior. Possibilita também, ao músico, a

compra de melhores instrumentos ou, em alguns casos, a compra do seu primeiro instrumento.

(...) porque eu consegui trabalhar muito precoce, entrei para uma orquestra profissional e consegui juntar dinheiro e fazer o concurso para estudar fora, então foi a ponte e foi a chance que eu tive de poder me aperfeiçoar em outros lugares. (Violino, músico instrumentista, 25/11/2004).

No entanto, é mais freqüente ouvir desses profissionais a realidade inversa; isto é, o fato de o músico iniciar-se precocemente no mercado de trabalho acaba por prejudicar sua formação, principalmente no aspecto do domínio técnico do instrumento, já que ele tenderia a iniciar seu trabalho sem estar realmente preparado para tanto.

"(...) você se profissionaliza muito cedo, sem estar formado. Esse que é o problema da gente ter... a gente conseguiu tocar as coisas durante uma época, mas, as vezes não sabe como. E é muito na raça que se aprende a tocar no Brasil (...) meu primeiro trabalho eu dava aula na escola de música... até 90 eu dei aula lá (...) lá em Piracicaba. Tinha um professor que ia de São Paulo para lá uma vez por mês e eu dava aula toda semana para os alunos (...) eu tocava na orquestra da escola de música, ganhava pouco, muito pouco mas já era um trabalho. Desde 86... 86 eu entrei na Sinfônica, 87 na Orquestra de Câmara em Piracicaba (...) eu fazia "cachê" às vezes na Sinfônica" (Violoncelo, músico OSM, 03/6/2004).

"(...) é que é assim, aqui no Brasil a gente tem um monte de precocidade para várias coisas e, geralmente, a gente assumi coisas às vezes antes de estar preparado. Muito diferente da Europa que às vezes o cara já está super preparado e ainda não tem uma experiência prática E eu aqui com 6 meses de trompa já estava tocando numa orquestra, que por um lado é muito bom como experiência e, por outro lado é ruim porque você para dar conta de coisas que você ainda não tem a técnica suficiente, você acaba criando vícios, fazendo coisas erradas que depois vai te custar no futuro, porque você vai ter que corrigir isso; então tem os dois lados. Aqui a gente tem a chance de ter a prática muito cedo das coisas e a formação é sempre uma coisa que fica meio prejudicada" (Trompa, músico OSM, 26/5/2004).

Essa questão também sinaliza um movimento na contra-mão de uma tendência mais geral do mercado de trabalho, que coloca os jovens enquanto uma das faixas etárias com maior dificuldade de inserção no mercado de trabalho e com maiores taxas de desemprego (POCHMANN, 2004). As experiências descritas pelos músicos da OSM apontam para um mercado bastante competitivo, que exige profissionais bastante qualificados e jovens de alto potencial, mas não se encontrou nas falas desses músicos, aspectos que pudessem caracterizar dificuldades de inserção para o trabalho.

A despeito das relações e dos vínculos empregatícios que se estabelecem no mercado de trabalho musical, dos quais falaremos com maior profundidade no próximo capítulo, ao discutir o trabalho no âmbito da OSM, o trabalho, mesmo que precoce, permite ao músico realizar aquilo que para ele é fundamental: tocar, ou seja, concretizar arte. Assim, inicia o processo de construção de sua carreira que aponta uma dimensão específica do artista-trabalhador.

Na carta de Mozart, aos vinte e um anos, citada por Elias, essa dimensão se faz bastante presente.

> (...) penso que deveria aceitar **(escrever outra ópera)**. Se nesse meio tempo não conseguir nenhuma indicação, *eh bien*, então posso voltar para Itália. Ainda terei meus 100 ducados garantidos no carnaval, e uma vez que tenha composto para Nápoles, receberei pedidos de todos os lugares (...) não ganharei muito, é verdade, mas, de qualquer forma, é sempre alguma coisa; e trar-me-ão mais honra e crédito do que se eu desse cem concertos na Alemanha. E sempre fico feliz quando tenho algo para compor, porque, afinal de contas, essa é minha única delícia e paixão. (ELIAS, 1995:91-92).

A questão da idade precoce com que esses músicos iniciam a formação e entram para o mercado de trabalho expressa, no entanto, contradições; para que a formação que o músico constrói ao longo de sua carreira, especialmente, em determinados instrumentos, alcance o nível de qualificação esperado, iniciar precocemente os estudos é desejável, para não dizer, obrigatório.

Por outro lado, o mesmo não acontece quando se analisa a entrada desses músicos no mercado de trabalho. Via de regra, o início precoce do trabalho profissional dos músicos pesquisados, parece estar mais relacionado a um possível prejuízo da formação,

do que propriamente ser uma característica própria de uma profissão artística, especialmente no contexto da realidade brasileira.

III.II. Acesso ao mercado de trabalho – o papel da formação na construção de redes

Se o objetivo desta pesquisa é compreender como os músicos se formam e, a partir de suas trajetórias de formação, como se inserem no mercado de trabalho, é fundamental que as relações que se constroem entre professores e alunos, não sejam consideradas apenas enquanto uma relação de aprendizagem, mas sim como o que se denomina de uma "construção de redes".

Conforme analisado por SEGNINI,

> (...) a estreita relação com o(a) mestre que os formam, freqüentemente mais valorizado nos curricula do que as instituições. Esta relação é observada também nos dois países **(Brasil e França)** e nos remete a permanência, em arte, de uma relação de formação profissional calcada na proximidade entre mestres e aprendizes, tão freqüentes na Idade Média. A expansão da instituição escola na sociedade moderna não substituiu essa relação, na formação em artes (SEGNINI, 2005).

Como já foi referido anteriormente, o músico, durante seu processo de formação, estabelece vínculos com os profissionais que os formam, independentemente da instituição onde realize seus estudos, conservatórios, aulas particulares etc; esta relação que constroem com seus professores normalmente desempenha importante papel para sua inserção no mercado de trabalho.

Dos músicos entrevistados, muitos afirmaram não ter encontrado grandes dificuldades para se inserir no mercado de trabalho, mesmo reconhecendo que este é um mercado bastante competitivo. Isso se deve, em parte, às **redes de contatos** que se formam entre esses profissionais, já no processo de aprendizagem. O músico estuda com seu professor que, além de dar aulas particulares e em conservatórios ou faculdades, toca

também em determinada orquestra. Assim, quando surge uma oportunidade, ou mesmo no caso de uma eventual impossibilidade deste professor poder tocar, ele é substituído pelo seu aluno, quer seja na função docente ou na de instrumentista.

> *(...) mas a formação de músicos de orquestras sempre foi com um professor, o músico sempre teve alguém que o ensinou, passou anos e anos com esse professor, e aí, ele se tornou um profissional e, passou a ser professor também, que formou outros. Então é uma coisa assim bem... quase que... de tradição oral vamos dizer assim, que vai passando para outros (...) a minha primeira experiência profissional que foi me tornar assistente do meu professor. Comecei a lecionar para os principiantes, isso depois de uns três anos de conservatório. (Percussão, músico OSM).*

> *(...) naquela época eu estava tocando flauta com esse professor, Marco Antônio, ele toca na Orquestra Municipal e ele falou pra mim, falou puxa Roberto você tem tanto jeito pra flauta, eu não vou mais te dar aula de flauta não, eu não quero mais ser seu professor, porque flauta todo mundo toca, você não quer escolher um instrumento assim fagote, oboé, que ninguém toca? Aí você logo entra na Orquestra e vem trabalhar comigo (...) ele me apresentou para o Benito, que é um espanhol que foi meu primeiro professor, foi uma amizade assim que eu tenho assim com muito carinho (...) o meu professor, ele falou, você vai fazer um teste para entrar na Orquestra do Teatro Municipal, vai abrir um concurso, mas antes eu quero que você toque para o maestro Isaak Karabischewsky, que era o maestro titular na época. Aí eu prestei o concurso e ele me escutou, ele falou, não, não precisa nem ter o concurso, eu vou colocar você na Orquestra e tudo bem. Eu fiz um concurso público, passei, fui aprovado e entrei na Orquestra e eu tinha (...) com vinte anos praticamente, nem dois anos que eu tocava oboé eu estava lá no Teatro Municipal tocando o primeiro oboé, que é a parte solo, que meu professor queria que eu sempre tocasse assim. (Oboé, músico OSM).*

> *(...) um outro professor, que é o Donizete Fonseca se interessou, achou que eu tinha potencial (...) mas ele acreditou, ele viu que eu tinha potencial, me emprestou o instrumento dele (...) comecei a me dedicar mais à Escola Municipal de Música. Estudei na Escola Municipal de Música um bom tempo, uns três, quatro anos na Escola Municipal de Música. E aí como você está já em um âmbito mais bem informado, que você vai para a escola têm cartazes, têm anúncios, o professor te orienta, aí fiquei sabendo de um festival que tinha que era o Festival de Campos do Jordão. Fiz a prova, não passei porque eu ainda não tinha nível*

para tanto, para ir para Campos do Jordão, mas eles tinham um núcleo em São Paulo, que era na antiga ULM, na rua Três Rios. Fiz lá o festival, aí o maestro, o João Maurício Galindo me convidou para ser primeiro trombone da Orquestra Sinfônica Juvenil do Estado de São Paulo. (Trombone, músico OSM).

As experiências descritas pelos músicos apontam para a importância do papel desempenhado pelos professores, em primeiro lugar pela própria aprendizagem e, posteriormente, ao longo desse processo, pela orientação que proporcionam para o desenvolvimento de suas carreiras.

No entanto, essa relação também não pode ser considerada isoladamente, deve levar em conta a trajetória percorrida pelo músico em sua formação; se o músico tem em sua origem familiar músicos profissionais ou se realizou grande parte se sua formação no exterior, talvez essa orientação tenha peso menor. Mas, para muitos, é a partir dessa relação que iniciam profissionalmente, quer seja tocando em orquestras, ou em outros tipos de formação, ou mesmo atuando como professores.

III.III. A orquestra enquanto espaço de aprendizagem

Independente do caminho trilhado pelo músico no seu processo de formação, a maioria deles começa a trabalhar inserindo-se, no que eles denominam de orquestras "pré-profissionais". Nestes espaços, eles têm a possibilidade de adquirir experiência de trabalho no contexto das orquestras e começam a receber alguma remuneração, freqüentemente bolsas, o que os auxilia na continuidade dos estudos e lhes permite adquirir seus instrumentos.

O próprio Theatro Municipal de São Paulo possui uma orquestra pré-profissional, que compõe um dos seus corpos estáveis, a Orquestra Experimental de Repertório (OER). A OER foi criada em 1990 e oficializada pela Lei nº 11.227 de 1992, e tem por objetivo a formação de músicos profissionais para orquestras.

Muitos músicos que hoje compõem a OSM iniciaram na carreira nesse tipo de orquestra e também destacam o papel da Orquestra Experimental de Repertório.

> *(...) a partir daí a minha carreira foi tudo muito rápido, foi muito rápido, eu tinha acabado de fazer dezoito anos e eu já tinha um oboé na mão, já estava tocando oboé há uns seis meses, mal estava começando, mas eu já saí tocando também, tinha facilidade. Logo pintou a vaga na Orquestra Jovem, já entrei na Orquestra estadualzinha, fiquei três ou quatro meses nessa orquestra só, já fui para a Orquestra Jovem Municipal, que é do Jamil Maluf, já fui para a outra orquestra (...) hoje ele chama de Experimental de Repertório. (Oboé, músico OSM*, 26/10/2004).

> *(...) eu continuei na Escola Municipal de Música, entrei na Orquestra Juvenil,continuei estudando, adquiri um instrumento melhor, porque tinha entrado numa orquestra sinfônica e fiquei acho que um ano e meio (...) na Juvenil sim,eles pagavam uma bolsa, que era uma merreca, mas ajudava pelo menos pra condução, hoje acho que paga um pouco melhor, acho que trezentos reais, alguma cosia assim, hoje. E aí estudei, comecei a estudar, você acaba engatando uma quinta marcha porque você vê que o negócio está dando certo. E aí abriu-se o concurso na Orquestra Instrumental de Repertório pra trombone. Cheguei e fiz a prova também e fui super abençoado e consegui passar. Eu entrei como pré-profissional na Orquestra Instrumental de Repertório, lá eu entrei com dezesseis anos na Orquestra*

Instrumental de Repertório (...) entrei na Orquestra Experimental de Repertório e fiquei acho que quatro anos na Orquestra Experimental de Repertório (...) aprendi bastante, é uma Orquestra que realmente forma o músico, é uma orquestra que tem um significado, um valor no mercado musical muito importante para o músico pré-profissional, você aprende mil coisas, experiência de orquestra, porque você senta em várias cadeiras, cadeira de primeiro, cadeira de segundo, cadeira de terceiro trombone, então você aprende muito, aprende essa relação de músico maestro, maestro músico, foi muito interessante. (trombone, músico OSM, 21/10/2004*)..*

(...) aí eu acabei sabendo da existência de uma Orquestra Jovem, que era a Orquestra Sinfônica Jovem Municipal, hoje em dia não tem mais, virou a Orquestra Experimental (...) ela continua tendo a mesma função na verdade, é uma orquestra para estudantes, continua sendo a mesma coisa, mas essas coisas assim mais administrativas mudaram um pouco e ela é mais independente mesmo eu acho. Mas o fato é que eu conheci a Orquestra Sinfônica Jovem Municipal, eu ia a todos os concertos, adorava... Então eu queria entrar nessa orquestra, estava tocando violoncelo e queria entrar nessa orquestra. Então era tudo meio assim, o meu objetivo quando eu fui estudar violoncelo era tocar na Orquestra Sinfônica Jovem Municipal. (Violoncelo, músico OSM, 04/11/2004).

(...) na Escola Municipal, eles tinham lá essa coisa de encaminhar, falar, vocês tem que ir para São Paulo, tem que procurar se profissionalizar em São Paulo (...) antes disso eu já estudava aqui na escola de Música, foi tudo muito rápido assim, eu também tinha, não como meu irmão, mas eu também tinha uma certa facilidade assim, não é comum assim com três anos só de estudo você (...) mas eu lembro que eu já tocava numa orquestra jovem, na Orquestra Jovem do Litoral, que o regente era o Lutero Rodrigues. Então e aí eu tocava lá, fazia alguns serviços e eu fui juntando dinheiro. (Trompa, músico OSM, 26/10/2004).

(...) a gente conheceu um maestro chamado Levino de Alcântara que ele fazia uma orquestra jovem lá na escola e era assim maravilhoso, era maravilhoso, e a gente fazia turnês assim pelo interior de São Paulo e isso que deu assim um gás pra gente, sabe, era muito divertido assim viajar, porque quando você tem sei lá doze, treze anos isso é super interessante, assim sair um pouco de casa, para viajar, para fazer música, então aí que a gente começou a gostar mesmo. (Violino, músico OSM, 02/9/2004).

Os depoimentos citados exemplificam a importância que os músicos atribuem ao trabalho realizado nas orquestras pré-profissionais. Pois, se até então a formação do músico é um processo individual, de estudo solitário focado no aprendizado de um instrumento, é a partir do momento que começam a tocar em uma orquestra que começam a mobilizar os conhecimentos necessários para realizar um trabalho que é coletivo, repleto de relações que somente se concretizam no momento em que estão, de fato, tocando em uma orquestra.

CAPÍTULO IV. ORQUESTRA: ESPAÇO DE TRABALHO E FORMAÇÃO PERMANENTE

Neste capítulo, procurou-se analisar as situações de formação dos músicos a partir do momento em que já se encontram inseridos no mercado de trabalho. Trata-se de enfocar como o processo de trabalho realizado pelo músico na orquestra pode ser considerado como um processo de formação permanente.

Partindo desse pressuposto, a formação do músico adquire o caráter de uma formação que se concretizará ao longo de toda a vida profissional do indivíduo. A dimensão do aperfeiçoamento desses instrumentistas estaria então vinculado à possibilidade de crescimento profissional, estando a qualificação assim associada à organização do trabalho, neste caso, realizado no contexto da orquestra. Dessa forma, o sentido do trabalho do músico se cruza com seu processo de formação, sendo caracterizado por um movimento de acumulação de saberes.

A partir da observação realizada do trabalho dos no âmbito da OSM, verificou-se que a formação destes músicos é um processo constante, que se realiza a cada dia, a cada novo concerto, a cada nova apresentação. Diariamente, dedicam horas de estudos individuais para posterior ensaio coletivo, seja ele focado no aperfeiçoamento das técnicas de seu instrumento, ou na preparação das obras que terá que executar.

Nesse sentido, ao proceder a análise das relações de trabalho vivenciadas pelos músicos da OSM, aproximaram-se as duas dimensões que privilegiamos nesta dissertação – formação e trabalho – possibilitando a compreensão de como a formação se articula com as mudanças no mundo do trabalho.

Nos tópicos abaixo, destacam-se então as relações que se estabelecem no contexto específico da Orquestra Sinfônica do Theatro Municipal de São Paulo, apreendendo a forma como o trabalho está organizado, suas hierarquias, organização e condições de trabalho. Destaca-se também o lugar ocupado pelas mulheres na orquestra, e, por fim, apontamos para uma outra realidade da carreira desses artistas: os diferentes trabalhos que realizam concomitantemente ao trabalho na OSM.

Divisões e hierarquias no interior da orquestra

Dentro de uma orquestra, a "*divisão do trabalho se exprime através de uma divisão graduada de postos de trabalho, de tarefas, de qualidades e competências, e através de uma hierarquia de funções, que vai desde a concepção e enquadramento até a sua execução*" (MENGER, 2002: 28).

Segundo Lehmann, por trás da visão harmoniosa que a orquestra passa durante os concertos, por trás da máscara de unidade que a vestimenta preta utilizada pelos músicos proporciona, a orquestra é um universo socialmente hierarquizado e repleto de divisões e contradições.

> (...) il est fort rare en effet que l'orchestre rende publiques lês tensions qui l'animent. Bref, le travail d'orchestre est un travail collectif effectué par des agents qui n'ont souvent en commun que le partage des mêmes horaires, du même espace de travail et des mêmes contraintes (...) plus, comprendre l'orchestre, c'est prendre conscience que les musiciens d'orchestre ont rarement été programmés pour jouer dans um collectif [11](LEHMANN, 2002, p.11).

Como já foi dito aqui, a primeira divisão (e talvez a mais evidente) da orquestra é a dos instrumentos. Analisando essa divisão historicamente, Lehmann relaciona as similitudes hierárquicas observadas no século XIX com as das orquestras de hoje, e diz que quanto mais um instrumento tem visibilidade, isto é, está disposto na parte da frente da orquestra, mais repertório existe para aquele instrumento e, segundo sua pesquisa[12], mais seus praticantes pertencem às classes mais elevadas da população[13]. Da mesma

---

[11] Tradução da autora – "é bastante raro que a orquestra torne públicas as tensões que a animam. Em resumo, o trabalho na orquestra é um trabalho coletivo efetuado por agentes que não possuem muito em comum, que não o fato de partilharem dos mesmos horários, do mesmo espaço de trabalho e dos mesmo tipos de contrato (...) além do mais, compreender a orquestra, é tomar consciência que os músicos de orquestra foram raramente programados para tocar em um coletivo.

[12] A pesquisa de Lehmann foi realizada na França, onde o autor fez uso de pesquisa em arquivos, observações diretas, entrevistas e análises estatísticas; os trabalhos foram realizados por um período de três anos nas seguintes formações: Orchestre National de France, Orchestre Philharmonique de Radio-France, Orchestre de Paris e Orchestre de l'Opera.

[13] Não é o objetivo deste trabalho realizar uma comparação entre a formação dos músicos na França e no Brasil, mas eventualmente recorreremos a esse tipo de comparação, que se justifica por dois motivos: primeiro porque esse projeto se desenvolve no âmbito do projeto temático "trabalho e profissão no campo

forma, os músicos que tocam os instrumentos que ficam no fundo da orquestra e, portanto, menos visíveis, são aqueles de origem social de menor renda.

Isso porque, "quanto mais um instrumento tem visibilidade no palco, mais ele está associado à música dita clássica, maior é a quantidade de repertório a ele associado e mais seus praticantes são recrutados dos níveis sociais mais elevados" (LEHMANN, 2002:41).

Esta pesquisa não dispõe de dados suficientes para realizar esse tipo de afirmação com relação aos músicos da OSM; entretanto, quando se tratou especificamente da formação desses músicos, a partir das entrevistas, algumas pistas surgiram no sentido de um maior conhecimento da origem sócio-econômica dos músicos e de suas famílias.

Uma segunda divisão pôde ser observada no que concerne à posição ocupada por cada músico dentro do seu naipe, que é também definida hierarquicamente, onde são observadas as seguintes posições: spalla, concertino e tutti (ou fila). Essa diferenciação de posições é definida, normalmente, levando-se em conta o critério da qualidade técnica e artística de cada músico e quase sempre é uma escolha do maestro, que pode, por vezes, fazê-la em conjunto com os chefes de naipe.

Essa divisão de posições também tem suas implicações sobre as relações de trabalho entre os músicos; normalmente, o spalla de cada instrumento é também o chefe de naipe e, portanto, responsável pela comunicação que se estabelece entre o maestro e os músicos. É de responsabilidade dos chefes de naipe transmitir ao grupo, num primeiro momento de preparação de cada espetáculo, as instruções definidas pelo maestro para execução de cada obra.

Mesmo entre os *spallas* existe uma hierarquia, sendo que quem ocupa a posição de maior importância entre eles é o *spalla* dos violinos, cargo apenas superado pelo do próprio maestro.

Além de uma diferenciação salarial, ser o *spalla* de um naipe significa um maior prestígio perante o grupo e também a possibilidade de atuação como solista de acordo

---

da cultura", como já especificado anteriormente, projeto esse que toma como eixo teórico essa comparação Brasil/França. Portanto o trabalho e as discussões realizadas pela equipe do temático permitem uma aproximação, mesmo que inicial, com a realidade francesa. O segundo motivo diz respeito à escassez de bibliografia brasileira que trata o tema na perspectiva proposta, assim grande parte da bibliografia utilizada diz respeito à realidade vivenciada pelos músicos e orquestras francesas, que ora se aproximam, mas que em muito se diferenciam da realidade brasileira.

com a necessidade de cada obra, ou ainda ser convidado a tocar como solista em outras orquestras. Os concertinos também possuem relativo status, e além de sentarem na primeira cadeira, ao lado dos *spallas*, devem estar sempre preparados para substituí-los, caso seja necessário.

> *(...) porque normalmente se tem solo, eu tenho que estudar a parte do solo. E às vezes é desgastante porque eu sempre fico na eminência de ter que tocar o solo e já aconteceu, no primeiro concerto (...) e eu não estava de concertino, eu estava tocando no naipe e a concertino simplesmente largou e foi para o Rio de Janeiro porque ela era carioca. Ela durante o carnaval fez teste na Brasileira, passou e não voltou mais e o spalla caiu, quebrou o tornozelo e ficou engessado da virilha para baixo e não conseguiu tocar violoncelo; isso foi um dia antes do ensaio geral. E, um dia antes do ensaio geral eles tinham me ligado e dito: "A concertino não volta mais, estuda a parte dela.", que tinha um solo na "Sagração da Primavera*" *de 2º violoncelo e ai eu estudei a parte dela. Mas, daí 5 minutos antes de começar o ensaio geral: "O spalla também não vem, estuda a parte do primeiro". Então isso acontece, aconteceu e ai eu tive que espalar a orquestra por 3 ou 4 concertos seguidos; então é desgastante. E quando eu sabia que eu tinha que espalar era menos desgastante do que quando eu fico na eminência de ter que fazer as coisas assim (Violoncelo, músico OSM, 03/06/2004).*

Não se pode esquecer de uma das mais importantes e tradicionais hierarquias no âmbito da orquestra: a relação maestro/músicos. Geradoras de muita polêmica, as relações que se desenvolvem entre os maestros – titulares ou convidados – e os músicos possuem aspectos diferenciados.

Por um lado, faz-se muito presente na formação dos músicos, principalmente no início de suas carreiras, como ainda no contexto das orquestras semi-profissionais.

> *(...) aprendi bastante, é uma orquestra que realmente forma o músico, é uma orquestra que tem um significado, um valor no mercado musical muito importante pro músico pré-profissional, você aprende mil coisas, experiência de orquestra, porque você senta em várias cadeiras, cadeira de primeiro, cadeira de segundo, cadeira de terceiro trombone,então você aprende muito, aprende essa relação de músico maestro, maestro músico, foi muito interessante (trombone, músico OSM,* 21/10/2004*).*

Por outro lado, essa relação também evidencia tensões no comando da orquestra, a autoridade do maestro impõe um rígido controle das atividades dos músicos na busca da melhor interpretação ou da interpretação que ele, maestro, define para determinado repertório; nem sempre essa interpretação coincide com a concepção artística dos músicos.

Além disso, é principalmente o maestro quem determina, de acordo com o atual tipo de contratação utilizado pelo teatro, os músicos que tocam e os que podem ser dispensados da orquestra. Esse é outro poder do maestro freqüentemente questionado pelos músicos, que muitas vezes discordam dos critérios adotados por ele.

> *(...) existe um hábito nesse meio, nas Orquestras, do paternalismo total, o maestro é o rei, manda, desmanda, faz o que quer, a hora que quer e inclusive contrata, manda embora, decide tudo. Existe um certo hábito que está se fortalecendo mais ainda agora aqui, a respeito dessa onipotência do maestro. (Contrabaixo, Músico OSM, 31/3/2004).*

> *(...) ele (maestro) tem que ter uma autoridade, essa é que é a questão. E aí que está, a autoridade, tem que emanar dele e não só ser exercida por ele. Então tem uma autoridade que vem do respeito, que essa é bárbara. Porque assim, a orquestra não é uma democracia, a orquestra tem uma hierarquia, ela não funciona se não tiver uma hierarquia. Tem que ter uma pessoa que diz e os outros têm que estar em conjunto com essa. Agora se é no cabresto, se é no chicote, aí perde o brilho. Se essa autoridade emana de um respeito, de uma admiração pelo artista que está na sua frente, aí a coisa é muito boa. È lógico que tem momentos que a coisa está degringolada, que tem que ser no chicote. (Trompa, músico OSM, 26/05/2004).*

Não raro, os músicos destacam também, em suas falas, aspectos negativos e até mesmo um certo constrangimento provocado pelo exercício da autoridade do maestro:

> *(...) eles* ***(maestros)*** *não são assim bonzinhos, mas pelo menos é aquele negócio, eles impõem respeito porque você consegue respeitar, é aquele negócio, tem um limite do abuso, tem um limite pra você ser severo e persistente e exigente, mas aí depois tem aquela linha que ultrapassa para o abuso, entendeu? Então aqui não acontece isso e lá acontece direto,*

entendeu? Músicos sendo culpados de coisas que eles não fizeram, sabe, se o maestro erra ele culpa o músico (...) é muito poder numa pessoa só, sabe, que os governadores colocaram, então, aí cresceu muito rápido, esta indo super bem, mas não por isso tem que tratar as pessoas como animais, tudo bem que ele me demitiu, mas muita gente simplesmente saiu de lá, ***instrumentista X*** *não foi demitida, saiu de lá porque não agüentou isso, o spalla dos violoncelos também, o* ***instrumentista Y*** *que é casado com a instrumentista X, também era primeiro violoncelo lá, também não agüentou, saiu, o* ***instrumentista Z****, que é um dos concertinos daqui, também um croata, não agüentou saiu, porque acontece muita injustiça lá também, sabe, tipo assim, ah, se você não puxa o saco então te colocam lá atrás, ou se você é muito bom e uma ameaça te colocam lá atrás, não é uma coisa justa (Violino, músico OSM, 02/09/2004).*

Organização e condições de trabalho na orquestra

O objetivo deste sub-tópico é sistematizar aspectos que caracterizam a organização do trabalho no interior da orquestra; isto porque considerou-se estreita a relação entre formação profissional, qualificação e organização do trabalho.

De acordo com a programação do teatro, são diversas as atividades realizadas pela OSM. Concertos, Óperas e Concertos Didáticos são as principais; a construção desses espetáculos pode envolver todos os corpos estáveis do teatro, de forma separada ou em conjunto, conforme especificidade de cada espetáculo, podendo também contar com artistas (solistas e maestros) e/ou companhias convidadas.

A preparação de cada espetáculo ou concerto tem, em média, um tempo de duração de um mês, podendo se estender um pouco mais de acordo com a complexidade da apresentação. Os casos que exigem uma preparação mais demorada são aqueles em que o espetáculo envolve além da OSM, o Balé da Cidade de São Paulo e os Corais Líricos e Paulistanos, além da preparação das Óperas.

Cada tipo de apresentação tem características diferentes e exige da mesma forma uma preparação diferente por parte dos músicos. Quando se apresenta em concertos, a orquestra toca em cima do palco, tendo maior visibilidade; é, portanto, momento de maior prestígio para os músicos. Por meio das observações de campo, foi possível apreender o quanto o comportamento dos músicos é diferenciado quando se apresentam

em cima do palco, desde uma maior preocupação com as vestimentas, até mesmo em relação à postura, que se modifica. Da mesma forma que, quando se apresenta no fosso, para um Balé ou Ópera, seu comportamento se modifica.

Foto 2: Dilma Marão Pichoneri, 03 de maio de 2004.
OSM em passagem de som, última etapa que antecede o Concerto Sinfônico – **palco**.

Foto 3: Dilma Marão Pichoneri, 27 de agosto de 2004.
OSM em etapa de aquecimento e de afinação dos instrumentos para início da Ópera – **fosso**.

Com relação à organização do trabalho da orquestra, pode-se dizer que a preparação de um espetáculo se inicia-se com a escolha do repertório, tarefa exclusiva da direção artística da orquestra e do maestro. No Municipal, os músicos não tomam parte dessa decisão. A partir dessa escolha, as partituras são entregues aos músicos, para que eles previamente estudem suas respectivas partes. Essa é uma tarefa realizada individualmente por cada músico, geralmente em suas casas, pois não existe no teatro espaço físico, salas de estudo, para os músicos.

> *(...) então o maestro determina um programa e o arquivista passa isso para um arquivo central que já tem a maioria das partituras, quando não tem é comprado, é alugado se não está em domínio público. Se está em domínio público pode ser usado sem problema nenhum, se não está, que é depois de 80 anos, depois da morte do autor que torna-se "domínio público", senão ele aluga essa partitura para que possa ser executada pelas orquestras. Então os arquivistas, daqui da orquestra, solicitam ao arquivo central, o arquivo central manda o material para cá, eles conferem esse material e colocam nas estantes para os ensaios. Fazem também uma parte de estudo para o músico levar para casa, para poder estudar, que é devolvido depois, não é sempre que é devolvido, mas, teoricamente, tem que ser devolvido e a parte principal, a original vai para a estante, que fica na estante para que eles possam tocar e estar sempre ali, caso o músico esqueça alguma coisa, tem sempre uma reserva para que não falte na estante (Inspetor da OSM,* 05/05/2004*).*

Na etapa seguinte, são realizados os ensaios de naipe, geralmente um ou dois ensaios são suficientes, dependendo da complexidade da obra. Estes são dirigidos pelos chefes de naipe, que também são os responsáveis pela escala dos músicos para cada espetáculo.

> *(...) os chefes de naipe fazem a escolha, fazem a escalação, nós temos já uma programação até o fim do ano e, em cima disso, os chefes dos naipes escalam os músicos que vão tocar em cada peça (...) no caso dos violinos, não é o chefe de naipe, é um senhor que eu acho que é o mais antigo da orquestra, que é Senhor X. Em alguns naipes de cordas para não onerar o trabalho, não acrescentar muito trabalho à função do spalla que já tem que cuidar de toda parte sonora do naipe, agendar os ensaios e orientá-los, isso é passado para outra, uma*

pessoa de confiança do chefe do naipe, que determina, que faz a escalação (Inspetor da OSM, 05/5/2004*).*

Foto 4: Liliana Segnini, 14 de agosto de 2004.
Naipe de violoncelo ensaiando.

Em seguida, iniciam-se os ensaios conjuntos, de toda a orquestra, sob a regência do maestro e que, geralmente, duram uma semana. Para os Concertos Sinfônicos, essa é a última etapa do trabalho; no caso das apresentações com o balé e/ou com os corais, ou na preparação das óperas, realizam-se ainda outros ensaios conjuntos, com todos os profissionais envolvidos no espetáculo, finalizando-se com o ensaio geral. Neste último, a obra é executada em sua totalidade, sem praticamente nenhuma interrupção; nesse momento são também testados os figurinos e cenários e, ao invés de acontecerem no período da manhã, horário habitual de trabalho da OSM, eles acontecem no mesmo horário em que se realizará o espetáculo, geralmente à noite.

Foto 5: João Mussolin, 09 de fevereiro de 2004.
OSM em ensaio geral, em conjunto com o Balé da Cidade de São Paulo.

Com relação à forma como os ensaios acontecem, isto é, ao real processo de trabalho, pode-se dizer que ele está baseado nas repetições. De acordo com Lehmann (2002),

> (...) la répétition est lê moment qui permet d'observer l'orchestre dans sa routine quotidienne et hors des regards du public, dans le rapport pratique que les musiciens entretiennent avec les oeuvres qu'ils ons à jouer, dans la simple banalité de leur travail (...) il existe deux types de répétitions. Celles que l'on peut qualifier de détail et la générale. La répétition de détail, généralement interdite au public, est le travail de préparation des

oeuvres qui précède la prestation publique. Ce travail consiste `nuancer, à affiner, à préciser certains traits ou passages délicats d'une oeuvre. Il est la tentative d'ajustement entre ce qui est écrit sur la partition et le point de vue qu'en a le chef (...) L'intensité du travail de répetition dépend également de la difficulté dês oeuvres et de la méticulosité dês chefs[14] (Ibid., 2002:195-197).

Deve-se levar em conta, por outro lado, que um músico profissional e que já tenha experiência de trabalho em contexto de orquestras muito provavelmente encontrará menos dificuldades para a execução das obras e necessitará de um tempo de estudo menor, menos tempo de repetição para o entendimento das partituras, pois, além de ter o domínio técnico de seu instrumento, já possui também um conhecimento bastante amplo do repertório existente para as orquestras; salientando apenas que, conforme já dito anteriormente, devem-se levar em conta as diferenças existentes entre os instrumentos e seus respectivos repertórios.

(...) Les musiciens d'un orchestre profissionnel, comme celui de l'Opera par exemple, sont, de leur côté, rompus aux difficultés les plus grandes de la lecture à vue. Ils peuvent ainsi, en un minimum de temps et de travail personnel, être capable de déchiffrer tout les partitions d'orchestre qui se présente à eux chaque semaine[15] (Ibid., 2002:195).

Retomando o que já se disse anteriormente, o Theatro Municipal de São Paulo, em sua concepção original, não foi construído para abrigar corpos estáveis. Esse fato traz consigo importantes implicações para o trabalho dos músicos, que freqüentemente reportam a falta de espaço, seja para estudos individuais ou em naipes, para o momento de aquecimento e afinação do instrumento, que deve ser feito pelo músico antes de iniciar

---

[14] Tradução da autora – "a repetição é o momento que permite que se observe a orquestra em sua rotina cotidiana, fora dos olhares públicos, nas relações práticas que os músicos estabelecem com as obras que orão interpretar, na simples banalidade de seus trabalhos (...) existem dois tipos de repetição; aquelas que podemos qualificar de detalhadas e as generais. A repetição detalhada, geralmente interditada ao público, é o trabalho de preparação das obras, que precede a apresentação pública. Este trabalho consiste de nuances, de afinação, de precisar determinados trechos ou passagens delicadas de uma obra. É a tentativa de ajustamento entre aquilo que está escrito na partitura e o ponto de vista do maestro sobre a obra (...) a intensidade do trabalho de repetição depende igualmente do grau de dificuldade da obra e da meticulosidade do maestro.

[15] Tradução da autora – Os músicos de uma orquestra profissional, como aqueles da Ópera (**de Paris**) por exemplo, já conseguem romper com as dificuldades de uma leitura a primeira vista das partitura. Eles podem assim, em um curto espaço de tempo e de trabalho pessoal, serem capazes de entender todas as partituras da orquestra que lhes são apresentadas a cada semana.

cada ensaio e, principalmente, antes do início de cada espetáculo, ou até mesmo a falta de espaço para se prepararem para cada apresentação (colocação da vestimenta adequada – ternos pretos ou smoking), como também para guardar seus materiais – pessoais e do instrumento - durante das apresentações.

Foto 6: Dilma Marão Pichoneri, 27 de agosto de 2004.
Músicos da OSM se preparando para o início do espetáculo: afinando instrumentos, colocando a vestimenta adequada e guardando as maletas onde carregam seus instrumentos (espaço utilizado quando tocam no fosso).

(...) por exemplo, você toca numa peça e na outra você não toca, até pela força da partitura, então você pode chegar cedo e ficar numa sala estudando e aí quando chegar o horário da peça que você toca você caminhar pro palco, não é possível. E existem lá pelo menos oito camarins trancados à chave e não são cedidos (...) mas mesmo quando tem Concerto Sinfônico se você for atrás do palco, não de todo mundo, eles fazem um espaço, eles fazem um espaço isso quer dizer, eles erguem o chão a pra você colocar as suas coisas, quer dizer, no fim das contas é a mesma coisa que você estar no chão e fala que é pra você colocar as tuas coisas ali. Aí chega a diretora ou a chefe de palco e fala, ah, mas tem um camarim no terceiro andar. Agora eu quero saber, como é que o contra-baixista vai ficar no terceiro andar e descer com o seu instrumento? Ou qualquer outro, ou o meu, ou um violino que seja. Então, sabe, são coisas que não se procura ver a visão do músico, não é conforto que a gente está pedindo, não está pedindo cadeira de veludo, mas condições de trabalho e isso não é atendido (Oboé, músico OSM, 16/9/2003).

Foto 7: Dilma Marão Pichoneri, 14 de agosto de 2004.
Espaço localizado atrás do palco e utilizado pelos músicos para guardarem seus pertences durante o concerto.

Além da falta de espaço para a preparação do músico, deve-se destacar uma outra dimensão que se faz cada vez mais presente no cotidiano do teatro. Além dos espetáculos

idealizados e concretizados por seus profissionais, o teatro também é frequentemente "alugado" para outros tipos de eventos, de natureza variada. Esses outros eventos são realizados tendo como fonte capital privado e, normalmente, prescindem do trabalho dos profissionais que compõem os corpos estáveis do teatro. Além disso, acabam ocupando o espaço do teatro e, às vezes, interferindo no cotidiano de trabalho da orquestra.

IV.I. Relações de gênero e o espaço feminino na orquestra

As relações de gênero articulam-se com as relações sociais, já apontadas na formação dos músicos, possibilitando diferenciações e hierarquias. Segundo esta abordagem, as relações sociais de sexo e a divisão sexual do trabalho são indissociáveis, tendo esta última dois princípios organizadores, a separação e a hierarquização, atribuindo trabalhos diferentes aos dois sexos e os hierarquizando, atribuindo maior valor ao trabalho masculino. As relações sociais de sexo repousam, em primeiro lugar, portanto, sobre uma relação hierarquizada entre os sexos, onde a esfera produtiva, sobretudo nas funções consideradas relevantes econômica e socialmente, ainda é predominantemente atribuída aos homens, da mesma forma que a esfera reprodutiva às mulheres (Kergoat, Daniéle, 2002).

Os princípios de separação e hierarquização são válidos para todas as sociedades conhecidas e costumam ser legitimados por uma ideologia "naturalista', que compreende como "dada " e, em princípio imutável, a divisão sexual do trabalho vigente. As relações sociais entre o grupo de homens e o de mulheres, portanto, têm caráter antagônico e não se fundam em causas biológicas, elas são construções sociais, assumindo roupagens diversas em diferentes espaços geográficos e em diferentes tempos históricos, ou seja, elas não são imutáveis, alterando-se no tempo e no espaço. Para melhor compreender a complexidade e a diversidade das práticas masculinas e femininas, as relações sociais de sexo devem ser consideradas simultaneamente com outras relações sociais, pois todas elas em conjunto tecem a trama da sociedade e impulsionam sua dinâmica.

Nesse contexto, alguns dados levantados sobre a orquestra destacam-se: dos 115 músicos da orquestra, 26% são mulheres, enquanto 74% são homens. Com relação à

hierarquização das posições ocupadas por esses músicos, tem-se 21 solistas, dos quais apenas quatro são mulheres e 17 homens, conforme demonstra a tabela abaixo:

Tabela 6. Distribuição de Músicos da Orquestra Sinfônica Municipal por Posição, Instrumento e Sexo - Solistas

Orquestra Sinfônica Municipal de São Paulo								
INSTRUMENTO	**HOMENS**				**MULHERES**			
	Solistas				**Solistas**			
	1º	**2º**	**3º**	**4º**	**1º**	**2º**	**3º**	**4º**
Primeiros-Violinos	01	01						
Segundos-Violinos	01							
Violas		01			01			
Violoncelos	01	01						
Contrabaixo	01	01						
Flauta					01			
Oboé	01							
Clarinetes	01							
Fagotes	01							
Trompas	01							
Trompetes	01							
Trombones	01							
Tuba	01							
Tímpanos	01							
Percussão	01							
Harpa					01			
Piano					01			
TOTAL	**13**	**04**			**04**			
TOTAL GERAL	**17**				**04**			

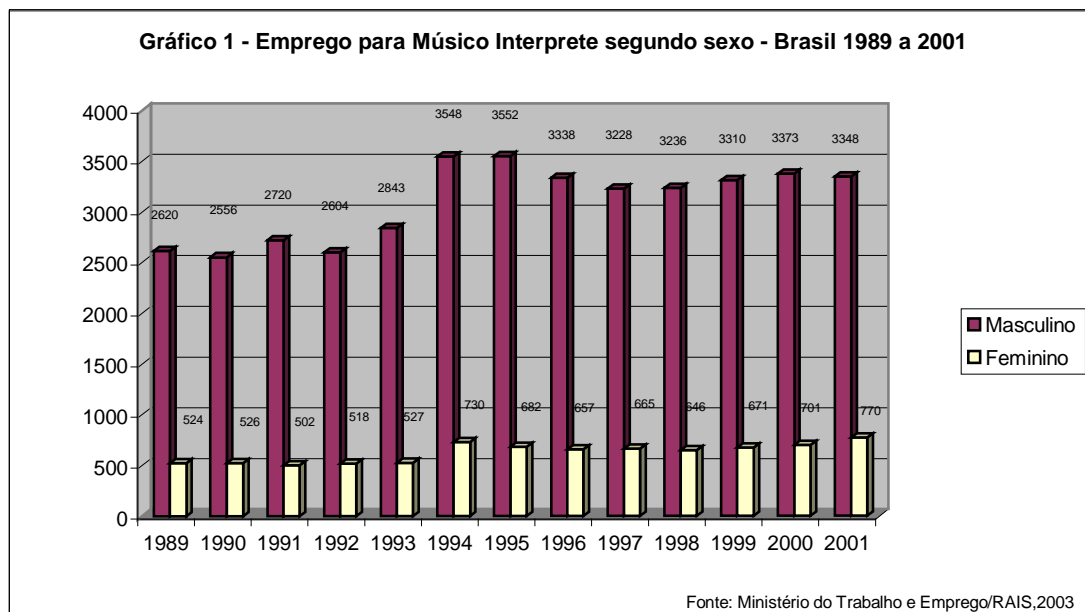
Fonte: Theatro Municipal de São Paulo. Festival 92 anos, 2003. Elaborado pela equipe do Projeto Temático: "Trabalho e formação profissional no campo da cultura: professores, músicos e bailarinos', 2004.

No entanto, ao se observarem os relatos dos entrevistados, não é possível constatar diferenças significativas no processo de formação entre os sexos; ao contrário, ambos apresentam características semelhantes, redundando em expressar qualificações e especializações de alto nível. É nesse sentido que SEGNINI desenvolve sua argumentação sobre a crescente e recente inserção das mulheres no espaço da orquestra,

> (...) o reconhecimento de que não se trata de um problema de formação profissional ou qualificação artística, nem mesmo físico (peso do instrumento); mas, de uma questão social, que separa e hierarquiza o trabalho de homens e mulheres, não minimiza as dificuldades por elas encontradas para ingressarem nas orquestras quer seja enquanto tuttistes, intensificadas quando se trata dos prestigiosos postos de solistas". E conclui dizendo "esta diferenciação, que reescreve desigualdades já observadas em outros setores, vincula-se a um substrato material concreto, inscrito na escala salarial, assim como nas condições de trabalho. No Brasil, assim como na França, os postos de solistas estão nos patamares mais elevados dos salários (SEGNINI, 2004).

Os dados sobre o mercado formal de trabalho informam que as mulheres desempenharam um papel mais relevante do que os homens no crescimento da população economicamente ativa no Brasil nas últimas décadas. Se, em 1976, a parcela de mulheres na PEA era de 29%, em 2002 ela atinge 43% (Fundação Carlos Chagas, Banco de Dados sobre Mulher e Trabalho, 2004).

Entretanto, de acordo com os dados estatísticos do Ministério do Trabalho e Emprego (Relação Anual de Informações Sociais, a RAIS 2003[16]), como mostra o gráfico abaixo, o número de homens que ocupam um posto de trabalho dentro do mercado formal, em música, é significativamente maior que o número de mulheres.

[16] Deve-se considerar o fato de que a RAIS trata apenas dos empregos formais do mercado de trabalho.

Elaborado pela equipe do Projeto Temático: "Trabalho e formação profissional no campo da cultura: professores, músicos e bailarinos', 2004.

Portanto, considerando-se que as orquestras foram, até hoje, um campo de trabalho notadamente masculino, no qual o número de mulheres profissionais, ainda que crescente, permanece notavelmente inferior, interpretar os depoimentos dos músicos entrevistados tendo como pressuposto teórico o conceito de relações sociais de sexo propicia a interpretação das relações profissionais que se estabelecem entre homens e mulheres músicos, dentro de um espaço de trabalho já descrito como impregnado de relações de poder, disciplina, hierarquização e dominação, que ainda é reservando preferencialmente aos homens.

IV.II. Uma Profissão, Múltiplas Funções

Outro aspecto da profissão do músico que se revelou durante a pesquisa e que se deve ressaltar é o fato de que o trabalho na OSM pode ser, e via de regra é, o trabalho principal desses artistas, entretanto não é o único.

O cotidiano de trabalho dos músicos da orquestra é bastante intenso, pois **todos** os músicos entrevistados informaram que, além de trabalhar na OSM, trabalham também em outros lugares, outras instituições e em outros tipos de formação.

(...) entrei no Municipal e em Santo André. Aí nisso teve a Jazz sinfônica, abriu o teste na Jazz Sinfônica, aí pagava mais. Aí eu entrei na Jazz Sinfônica (...) eu dava aula em Cubatão no Conservatório, eu era professor lá também,que aí nessa época eles contrataram lá num sistema legal e eu fui (...) isso é uma coisa que eu meio que já me habituei, eu já encaro assim a minha situação como, eu sou um prestador de serviço e eu que tenho que me organizar, porque não adianta, eu já perdi as esperanças (...) faço muito serviço, trabalho muito graça as Deus (...) a semana passada mesmo eu fiz uma gravação e eu faço muito assim, tem gente que faz mais que eu, o pessoal fala que eu sou mafioso, faço muito casamento, muito mesmo assim, não sei, quinze, vinte casamentos às vezes num mês (...) é também a mesma coisa, eu presto serviço pra esses grupos, então tem vários grupos aí, Bacarelli, Allegro, Sinfonia, Prelúdio, tem um monte de grupos (...) então quando eles soltam o horário muito em cima, a programação do mês isso atrapalha muito, eu peguei uma agenda ontem, aí eu vi agora aqui que vai bater, a agenda do Municipal já estava na mão, e claro que a minha prioridade é sempre o Municipal, lá não tem como por substituto e nem colocaria também (Trompa, músico OSM, 26/10/2004).

Esta realidade também foi inicialmente apontada pela própria direção do teatro:

(...) a maioria dos músicos de orquestra toca no mínimo em duas orquestras (...) no mínimo, fora os freelas que eles fazem, casamento, eventos fora, na própria orquestra tem muitos grupos dentro da orquestra, trios, quartetos, quintetos, grupos de câmara, etc (...) eles se organizam de acordo com a afinidade, claro, e eles fazem muitas apresentações fora (...) então as próprias orquestras já se organizam de forma que os ensaios não sejam coincidentes. Então por exemplo, a OSM ensaia de manhã (...) se você for ver Orquestra Sinfônica de Santo André, é a tarde; se você for ver a Jazz Sinfônica do Estado é a tarde, já cinco da tarde, já é fim de tarde; se você for ver Orquestra Instrumental de Repertório, é a noite. As orquestras procuram não fazer os ensaios no mesmo horário" (Coordenadora dos Corpos Estáveis do Theatro Municipal, 03/10/2003).

Outra possibilidade de trabalho bastante freqüente, na qual os músicos normalmente se inscrevem, é a docência, que pode ser realizada ou em conservatórios e

cursos superiores em música ou, até mais freqüentemente, ministrando aulas particulares (normalmente na sua própria residência).

Além de os músicos realizarem diversas atividades concomitantemente, eles devem dedicar algumas horas diariamente para o estudo, quer seja aperfeiçoando a técnica do seu instrumento, quer na preparação do repertório que será executado na OSM e/ou nas demais formações das quais fazem parte.

Esse cotidiano intenso de trabalho pode ser explicado por diversos motivos, e não se pretende dar conta dessa análise de forma conclusiva, mas apenas apontar algumas possibilidades que foi possível apreender.

O primeiro motivo seria o da questão financeira, com o argumento de que o salário que recebem no teatro seria insuficiente, tendo então que ser complementado por outros trabalhos. Outra questão apontada é a da própria instabilidade que vivenciam, pois, se a possibilidade de perder seus empregos é constante, teriam que estar sempre "preparados", o que, no caso, significa ter outras possibilidades de inserção no mercado. Uma outra dimensão a ser explorada seria a da análise das próprias características da profissão do músico; exemplificando, dar aulas particulares pode significar não apenas uma renda extra, mas sim o prestígio de ser reconhecido como um profissional de destaque, principalmente se essas aulas são ministradas para outros profissionais, o que é bastante comum, até mesmo dentro da orquestra. Ainda nesse sentido, ser convidado a fazer cachês em outras orquestras caracteriza também essa dimensão do prestígio e do reconhecimento de suas qualificações técnicas e artísticas, e não apenas mais um trabalho.

IV.III. Regulamentação Profissional

A profissão do músico é regulamentada de acordo com a Lei nº 3.857 - de 22 de dezembro de 1960, que cria a Ordem dos Músicos do Brasil e dispõe sobre a regulamentação do exercício da profissão de músico, e dá outras providências. De acordo com esta Lei, em seu Capítulo 1, Artigo 1. fica criada a Ordem dos Músicos do Brasil com a finalidade de exercer, em todo país, a seleção, disciplina, a defesa da classe e a fiscalização do exercício da profissão do músico.

Entretanto, existe um forte movimento entre os músicos contrários ao poder estabelecido pela Ordem dos Músicos, tanto no sentido do que diz a lei, quanto em relação aos dirigentes do órgão; os músicos questionam a legitimidade adquirida pela OMB de fiscalizar a concretização do exercício do trabalho dos músicos, e, principalmente, argumentam contra a obrigatoriedade de filiação que a ordem impõe a todos aqueles que desejarem exercer a profissão.

> *(...) Porque a OMB ela não é um órgão representativo, apesar de ter essa função ela não representa a música, ela representa os patrões, o papel está totalmente invertido. Se você for lá eles vão falar o contrário, que dão assistência médica, odontológica, sei lá o que e que tem lá um campo de férias não sei aonde, mas não é isso que a gente precisa, a gente precisa às vezes é de um advogado, um advogado tributarista, ou que fiscalizasse, por exemplo, essa atividade altamente ilegal da Prefeitura de contratar verba de terceiro durante quinze anos, porque o contrato verba de terceiro ele tem um prazo máximo segundo a legislação de três meses, aí tem que haver um período sem contratação e aí pode-se recontratar a mesma pessoa. (Oboé, músico OSM,* 16/09/2003).

No entanto, só uma instituição pode reconhecer o direito à profissionalização de um músico no Brasil: trata-se da OMB – Ordem dos Músicos do Brasil. A história desta instituição é marcada por polêmicas que permanecem até o presente questionada em sua legitimidade pelos próprios músicos.

No contexto da OSM, destaca-se a atuação da Associação da Orquestra Sinfônica Municipal de São Paulo - AOSMSP. A associação da orquestra foi criada em 1951, e de acordo com o estatuto que vigora atualmente é uma associação profissional, com a

finalidade de estudo, defesa e coordenação dos interesses profissionais, econômicos e artísticos dos membros da Orquestra Sinfônica Municipal.

Historicamente, a associação da orquestra tem acompanhado todo o movimento de mudanças que vem ocorrendo nas relações de trabalho vigentes no teatro, embora tenha, durante determinados períodos, suspendido suas atividades.

Atualmente, todos os músicos que constituem a diretoria da Associação são músicos contratados como Verba de Terceiro, e, portanto, conforme relatado pelos músicos, tende a priorizar as ações que beneficiam esse grupo de músicos, que hoje constituem 60% do total de músicos da orquestra, enquanto os Admitidos somam 40%.

> *(...) existe, existe, claro, porque quando você prioriza, vamos resolver agora primeiro o problema dos Verba de Terceiro, os admitidos não digerem muito bem isso. E pela primeira vez na história houve uma Associação constituída somente com músicos Verba de Terceiros, então a gente tem priorizado (...) é a maioria da orquestra, é o lado menos privilegiado, que não tem equiparação salarial, a gente é obrigado a seguir isso aqui como um admitido, mas agente não tem os benefícios dos admitidos, a gente não tem isso. Então você tem um cara lá que está sentado na cadeira de concertino, mas não recebe como concertino, ou seja, ele tem que obedecer isso aqui de chegar na hora, de ter o seu instrumento, enfim, uma série de coisas que aqui fala sobre instrumento, sobre vestimenta, sobre horário, as suas funções, o que você tem que fazer, ensaios de naipe, música de câmera, você tem que fazer isso, só que você não ganha pra isso. (trombone, músico OSM,* 21/10/2004*).*

As relações entre a associação dos músicos e a direção do teatro e o maestro se tornam ainda mais frágeis dada a instabilidade dos contratos dos músicos, que podem ser mandados embora a qualquer momento.

> *(...) então são algumas reivindicações que você acaba tendo que falar. Muitas vezes não como os músicos falam, porque se não você corre o risco de ser mandado embora por trazer um discurso de uma pessoa e que o maestro não gostaria de ouvir. (trombone, músico OSM,* 21/10/2004*).*

CONCLUSÃO

> *"Infelizmente existe a estrutura orquestra (...) virou uma "coisa", não é mais uma abstração, "orquestra-abstração", nós músicos é que somos a abstração, músico é uma peça, uma coisa que passa, a orquestra não, se tornou uma "coisa". Quando na verdade, orquestra não existe, quem existe são os músicos".*
>
> Violoncelo, músico OSM

Os caminhos de uma pesquisa social são trilhados a partir de indagações sobre as questões sociais presentes numa sociedade, definidas pela análise sobre as relações sociais historicamente estabelecidas. Nesta pesquisa, buscou-se através da compreensão do processo de formação dos músicos da Orquestra Sinfônica do Theatro Municipal de São Paulo, refletir sobre a relação entre educação e trabalho, no campo específico das artes.

Formar-se músico e conquistar um posto de trabalho em uma das mais importantes orquestras do Brasil exige deste profissional sólida qualificação, que no Brasil, pode ser construída de diferentes formas. A pesquisa de campo realizada no espaço de trabalho – a orquestra – possibilitou a compreensão dos processos e trajetórias de formação desses músicos.

No Brasil, a heterogeneidade é palavra-chave na compreensão desses processos de formação, não existindo apenas um único caminho a seguir; as possibilidades são diversas e as estratégias utilizadas pelos músicos para concretizar uma formação altamente especializada e, assim, conseguir espaço num mercado de trabalho restrito e competitivo, dão o tom de percursos educacionais bastante diferenciados.

O Estado e as instituições formais de ensino parecem ainda não desempenhar papel fundamental neste percurso, embora essa realidade venha aos poucos se modificando, o que transfere, em boa parte, a responsabilidade da formação destes trabalhadores para esfera familiar e para o próprio indivíduo, cada um assumindo o controle e definindo quais os caminhos possíveis para a concretização de suas carreiras.

Nesse cenário, é pertinente considerar o contexto social familiar como bastante relevante no desenrolar de uma carreira musical. Essa relação pode ser considerada característica de uma profissão artística, especialmente na música, mas, no contexto brasileiro, se reveste de importância ainda maior.

O diploma de ensino superior em música não possibilita ao profissional reconhecimento de seus conhecimentos técnicos e artísticos, tampouco acesso ao mercado de trabalho; nó uma instituição pode reconhecer o direito à profissionalização de um músico no Brasil: trata-se da OMB – Ordem dos Músicos do Brasil. No entanto, a história desta instituição é marcada por polêmicas que permanecem até o presente questionada em sua legitimidade pelos próprios músicos.

Os espaços mais legítimos onde a qualificação profissional dos músicos é construída são os conservatórios, escolas de música e professores particulares, no Brasil e no exterior. O ensino superior no Brasil é, ainda, apenas uma etapa, complementar e não obrigatória, deste longo percurso trilhado pelos músicos.

Outra característica observada na formação destes profissionais é a precocidade com que iniciam seus estudos e que, posteriormente, entram para o mercado de trabalho. Por um lado, tal fato deve ser considerado como característico de uma profissão artística, mas por outro lado, necessita ser analisado tendo em vista a realidade educacional brasileira e, principalmente, a realidade do mercado de trabalho possível para esses músicos.

Em sua pesquisa sobre o músico cantor no contexto das óperas, Coli alerta para o risco que uma possível romantização presente na formação desses artistas pode representar para a concretização de seu trabalho e para as relações que esse profissional desenvolve no mercado de trabalho. Por um lado, questionando a idéia que o senso comum tem do fazer musical, atribuindo-lhe apenas um sentido de diversão, a autora enfatiza o quanto essa idéia está comprometida no complexo de mudanças no mundo do trabalho na qual se insere as artes e a música na sociedade de hoje (COLI, 2005). De outro lado, a própria idéia dos músicos de construírem carreira solo, do “artista gênio”, fica igualmente comprometida e, segundo a autora, é estranha à realidade do mercado de trabalho para o qual se direcionam.

Ao privilegiar a análise da relação entre formação e inserção no mercado de trabalho, a pesquisa realizada aponta para um movimento que, cada vez mais, vem sendo observado por diversos autores como a tendência atual no mundo do trabalho; e mais, talvez esteja mesmo na vanguarda de tal fenômeno.

Na ótica de Menger

> (...) não só as atividades de criação artística não são ou deixaram de ser a face oposta do trabalho, como elas são cada vez mais assumidas como a expressão mais avançada dos novos modos de produção e das novas relações de emprego engendradas pelas mutações recentes do capitalismo. (MENGER, 2005:44).

Assim, a análise do funcionamento das orquestras, hoje, especificamente o da Orquestra Sinfônica do Theatro Municipal de São Paulo, possibilitou trazer à tona um conjunto de questões que vem ao encontro do debate atual já bastante intensificado e portador de relativo consenso, sobre as questões da intensificação e precarização no mundo do trabalho. As mudanças que vêm sendo observadas atualmente na sociedade contemporânea e nas relações de trabalho que nela se concretizam e se modificam, de acordo com os novos padrões exigidos pelo domínio cada vez mais impositivo do capital colocam na ordem do dia a necessidade de se observar também o campo das artes e as profissões a ele relacionadas.

Os músicos da OSM fazem parte de uma minoria dos músicos profissionais que possui relativa estabilidade de trabalho; no entanto, a condição de assalariado do setor público, no caso do teatro estudado, já não é mais garantia de direitos vinculados a realização desse trabalho. Mais da metade dos profissionais que integram a orquestra pesquisada não vivenciam a condição de funcionários públicos, são contratados por meio de contratos de duração determinada, que são renovados de tempos em tempos.

O trabalho na OSM também não é o único realizado pelos músicos que, desenvolvem, concomitantemente, diversos outros trabalhos. Novamente, a análise deve levar em consideração as especificidades de uma profissão artística, sem prescindir, no entanto, da visão fornecida pela sociologia sobre os impactos e mudanças que vêm ocorrendo no mundo do trabalho.

Assim, destaca-se uma importante pista analítica referente à formação desses músicos, que freqüentemente remetem para essa realidade em seus relatos: a possibilidade de entrar precocemente para o mercado de trabalho aliado à precariedade dos vínculos trabalhistas normalmente vivenciados por esses trabalhadores, o que, aparentemente, leva-os a ter que trabalhar em diferentes lugares, acaba por prejudicar a sua própria formação, seja no seu período inicial ou no decorrer da construção da carreira, período de formação permanente.

Contudo, analisar uma ocupação no interior do universo artístico exige que variados aspectos que parecem ser inerentes a esse trabalhador sejam levados em conta; talento, reconhecimento do mérito individual, consideração e prestígio social e, até mesmo o amor pelo que fazem podem ser alguns desses aspectos. Essas vantagens *não monetárias* não são pura ficção e designam uma composição particular de motivações na vida do artista (MENGER, 2002).

A dimensão prestígio, profundamente valorizada por estes profissionais, deve ser considerada de forma bastante cuidadosa, quer seja no reconhecimento das suas qualidades técnicas e artísticas (adquiridas no período de formação), quer seja no momento da sua inserção no mercado de trabalho.

Como foi possível perceber por meio dos processos educacionais e de formação vivenciados pelos músicos da OSM, pode-se afirmar que a idéia de um fazer musical pautado **apenas** no talento e na inspiração deve ser colocada de lado; o que se observa é uma realidade de muito estudo e dedicação que, geralmente, se inicia muito cedo, ainda na infância, se intensificando na juventude e que permanece de forma continuada no desenvolver da carreira do músico.

Salienta-se, contudo, que o estudo das profissões artísticas pela sociologia do trabalho e da educação não tem tradição no Brasil, o que caracteriza esta pesquisa como um estudo introdutório, capaz não de trazer respostas conclusivas sobre fenômeno tão complexo, mas sim de apontar para questões que demandam outros estudos e um maior aprofundamento.

Bibliografia

ADORNO, Theodor W. *Educação e Emancipação*. Rio de Janeiro : Ed. Paz e Terra, 1995.

ADORNO, Theodor W. *Filosofia da Nova Música*. São Paulo : Ed. Perspectiva, 2002.

ADORNO, Theodor W. *O fetichismo na música e a regressão da audição*. In : Os Pensadores, vol. 48, Abril Cultural-Victos Civita, São Paulo, 1973.

ADORNO, Theodor W. *Teoria da semicultura*. In : Educação & Sociedade. Ano XVII, n. 56, Dezembro de 1996.

ALMEIDA, Ana Maria [et al.]. *Circulação internacional e formação intelectual das elites brasileiras*. Campinas: Ed. da UNICAMP, 2004.

ARENDT, Hannah. *A Condição Humana*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981.

BEAUD, Stéphane et WEBER, Florence. *Guide de l'enquête de terrain*. Paris: La Découverte, 2003.

BECKER, Howard. *Métodos de pesquisa em Ciências Sociais.* São Paulo: Editora HUCITEC, 1999.

BECKER, Howard. *Paroles et Musique*. Paris: L'Harmattan, 2003.

BOURDIEU, Pierre. *A dominação Masculina*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.

BOURDIEU, Pierre. *O Poder Simbólico*. Rio de Janeiro, Bertrand do Brasil, 1998.

BRANDÃO, Ignácio de Loyola. *Teatro Municipal de São Paulo: grandes momentos*. São Paulo: DBA Artes Gráficas, 1993.

BRUNET, Bénédicte (org.). *Paroles Intermittentes*. Paris: Éditions Hors Commerce, 2003.

BUSCATTO, Marie. *Chanteuse de jazz n'est point métier d'homme. L'accord imparfait entre voix et instrument*. Revue Française de Sociologie, p. 35-62, 2003.

BUSCATTO, Marie. *La prescription à l'épreuve de la "personnalité". L'exemple de la relation téléphonique dans un centre d'appels*. SELF – Societé d'Ergonomie de Langue Française – 2002. XXVIIème Congrès Aix-en-Provance.

CAMARGOS, Marcia. *Villa Kyrial. Crônica da Belle Époque Paulistana*. São Paulo: Editora SENAC, 2001.

CASTEL, Robert. *As metamorfoses da questão social: uma crônica do salário*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1998.

CASTRO, Nadya Araújo. *Qualificação, qualidades e classificações*. Revista Educação & Sociedade. Número 45.Campinas: Agosto/93.pp.211-224.

CHARTIER, Roger. *Formação social e economia psíquica: a sociedade de corte no processo civilizador*. Prefácio in: ELIAS, Norbert. A sociedade de corte. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

CHASSAIN-DOLLIOU, Laetitia. *Le Conservatoire de Paris ou les voies de la création*. Paris: Gallimard, 1995.

CIAVATA, Maria. *O mundo do trabalho em imagens. A fotografia como fonte histórica*. Rio de Janeiro: DP&A, FAPERJ, 2002.

CITÉ DE LA MUSIQUE. *Saison 2003/2004*. Paris: Cité de la musique, mars 2003.

COLI, Jorge. *O que é Arte?*. Coleção Primeiros Passos. São Paulo: Editora Brasiliense, 1982.

COLI, Juliana Marília. *"Vissi D'Arte" Por Amor a uma Profissão (um estudo sobre as relações de trabalho e a atividade do cantor no teatro lírico)*. Campinas: Tese de Doutorado, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP, 2003.

COLI, Juliana Marília. *Breve desenho da profissão musical hoje*. Campinas, 2005. Texto mimeo.

COSTA, Cristina Porto. *Quando tocar dói: análise ergonômica da atividade de violistas de orquestra*. Dissertação de Mestrado, Instituto de Psicologia da Universidade de Brasília, 2003.

CURY, Carlos Roberto Jamil. Qualificação pós-graduada no exterior. In: ALMEIDA, Ana Maria F. Cirulação internacional e formação de elites brasileiras. Campinas, SP: Ed. UNICAMP, 2004.

DADOY, M et al. *Les analyses du travail – enjeux et formes*. Paris: CEREQ. Collection des études no. 54, mars, 1990.

DEMAZIÈRE, Didier. Le chômage. *Comment peut-on être chômeur?*. Paris: Éditions Belin, 2003.

DURKHEIM, Émile. *Da Divisão do Trabalho Social*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

Educação & Sociedade: Revista de Ciência da Educação. *Imagem e pesquisa em educação: currículo e cotidiano escolar*. Centro de Estudos Educação e Sociedade – vol. 25, n. 86. São Paulo: Cortez; Campinas, CEDES, jan/abr. 2004.

Educação & Sociedade: Revista de Ciência da Educação. *Políticas públicas para a educação: olhares diversos sobre o período de 1995 a 2002*. Centro de Estudos Educação e Sociedade – vol. 23, n. 80. São Paulo: Cortez; Campinas, CEDES, setembro de 2002 (número especial).

ELIAS, Norbert. A Sociedade dos Indivíduos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994.

ELIAS, Norbert. *Mozart, sociología de um gênio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

ELIAS, Norbert. Os Estabelecidos e os Outsiders. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000.

ELIAS, Norbert. A Sociedade de Corte. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

ESTEVES, Eulícia. Guia dos Músicos. Rio de Janeiro: Sindicato dos Músicos Profissionais do Estado do Rio de Janeiro, 2002.

FERREIRA, Sueli (org). *O Ensino das Artes. Construindo Caminhos*. Campinas: Papirus, 2001.

FREIDSON, Eliot. *Renascimento do Profissionalismo*. São Paulo: Edusp, 1998.

Guide de Musée de la Musique. Cité de la Musique, Paris, 1997.

HARVEY, David. *Condição Pós-Moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural.* São Paulo: Editora Loyola, 1994.

HAUMONT, Guy et HAUMONT, Eric. *Les droits des musicians. Le guide pratique*. Seconde édition, 2000.

HENTSCHKE, Liane et DEL BEN, Luciana. *Ensino de Música: propostas para pensar e agir em sala de aula*. São Paulo: Editora Moderna, 2003.

HENTSCHKE, Liane et SOUZA, Jusamara. *Avaliação em Música: reflexões e práticas*. São Paulo: Editora Moderna, 2003.

HOBSBAWN, Eric J. *História Social do Jazz*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

IANNI, O. SINGER, P. *Modernidade: Globalização e Exclusão*. Editora Imaginário, 1996.

IANNI, Octavio. *Ensaios de Sociologia da Cultura*. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1991.

KARABTCHEVSKY, Isaac. *O que é ser Maestro?*. Rio de Janeiro: Record, 2003.

KRASILOVSKY, M. William. *More about this business of music*. New York: Billboard Books, 1994.

LANG, Alice Beatriz da Silva Gordo (org.). *Desafio da pesquisa em ciências sociais*. CERU, no. 8, série 2, 2001.

LANG, Alice Beatriz da Silva Gordo (org.). *Reflexões sobre a pesquisa sociológica*. CERU, no. 3, 2ª. série, 1992.

LEBRECHT, Norman. *O mito do Maesrto. Grandes regentes em busca do poder*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

LEHMANN, Bernard. *L'orchestre dans tous sés éclats: ethnographie des formatios symphoniques*. Paris:Éditions La Découverte, 2002.

LOUREIROR, Alicia Maria Almeida. *O Ensino da Música na Escola Fundamental: dilemas e perspectivas*. Revista do Centro de Educação, vol. 28, n. 01, 2003.

MACIAN, Marie-Pierre et FANJAS, Philippe. *Prêtez L'Oreille*. *Livre blanc des actions éducatives des orchestras*. Paris: Association Française des Orchestres, 2003.

MAIA, Maria. *Villa-Lobos: alma brasileira*. Rio de Janeiro: Contraponto: PETROBRAS, 2000.

MARCUSE, Herbert. *A Dimensão Estética*. São Paulo: Martins Fontes Editora, 1981.

MARTIN, George. *Fazendo Música: o guia para compor, tocar e gravar*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2002.

MASSIN, Jean&Brigitte. *Histoire de la Musique Ocidentale*. Paris: Fayard, 1985.

MENGER, M. Pierre-Michel. *Emplois, organizations, protections, carriers: innovations et atypies au sein et hors du salariat l'example du regime de l'intermittence*. 2002, Mimeo.

MENGER, M. Pierre-Michel. *Portrait de l'artiste en travailleur. Métamorphoses du Capitalisme*. Paris: Éditions du Seuil et La Republique dês Idées, 2002.

MENGER, M. Pierre-Michel. *Retrato do artista enquanto trabalhador. Metamorfose do Capitalismo*. Lisboa: Editora Roma, 2005.

MONTJARDET, Dominique. *O que faz a polícia, sociologia da força pública*. São Paulo: Edusp, 2003.

NOVAES, Adauto (org.). *Muito além do espetáculo*. São Paulo: Ed. Senac, 2005.

PAPADOPOULOS, Kalliopi. *Profession musicien: um don, um héritage, um projet?* L'Harmattan, 2004.

PINTO, Eveline (org.). *Penser l'art et la culture avec les sciences sociales. En l'honner de Pierre Bourdieu*. Paris: Publications de la Sorbonne, 2002.

POCHMANN, Márcio. *Educação e Trabalho: como desenvolver uma relação virtuosa*? In: Revista Educação e Sociedade, Campinas, vol. 25, n. 87, p. 383-399, maio/ago. 2004.

PRO-POSIÇÕES / Universidade Estadual de Campinas / Faculdade de Educação – Campinas, v. 14, n. 2 (41), maio/agosto 2003. ISSN: 0103-7307.

PRO-POSIÇÕES. Revista Quadrimestral da Faculdade de Educação. *Dossiê Educação Estética*. Vol.15, no.1 (43).jan/abr, 2004.

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira. *Variações sobre a técnica de gravador no registro da informação viva*. São Paulo : T. A. Queiroz, 1991.

RAVET, Hyacinthe et COULANGEON, Philippe. *La division sexuelle du travail chez les musicians français*. In: Sociologie du Travail 45, p. 361-384, Ed. Elsevier, 2003.

RAVET, Hyacinthe. *Professionalisation feminine et féminisation d'une profession: les artistes interprètes de musique*. Mimeo.

RODRIGUES, Maria de Lurdes. *Sociologia das Profissões*. Oeiras, Celta Editora, 1997.

SADIE, Stanley. *Dicionário Grove de Música*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994.

SAFFIOTI, Heleieth. *Rearticulando gênero e classe social*. In: COSTA, Albertina de.; BRUSCHINI, Cristina (orgs). Uma questão de gênero. São Paulo: Fundação Carlos Chagas, 1992. p. 183-215.

SALINAS FORTES, Luiz Roberto. *Paradoxo do espetáculo: política e poética em Rousseau*. São Paulo: Discurso Editorial, 1997.

SANTELMANN, Paul. *La formation professionnelle, nouveau droit de l´homme?* Paris: Gallimard, 2001.

SANTOS, Reinaldo. *Vade-Mécum da Comunicação*. Rio de Janeiro: Destaque, 2003.

SEGNINI, Liliana. *Educação e trabalho: uma relação tão necessária quanto insuficiente*. Revista São Paulo em perspectiva. São Paulo: 2000.pp.72-82.

SEGNINI, Liliana. *Acordes Dissonantes: formação e trabalho em orquestras*. 2005, artigo no prelo.

SOUZA, Zilmar Rodrigues. As orientações curriculares para os cursos de música no contexto das Políticas Públicas para Educação Profissional. 2005, texto mimeo.

STEHMAN, Jacques. *História da Música Européia*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1974.

SWANWICK, Keith. *Ensinando Música Musicalmente*. São Paulo: Editora Moderna, 2003.

SZMRECSÁNYI, Tamás e SUZIGAN, Wilson. *História Econômica do Brasil Contemporâneo*. São Paulo: HUCITEC / Associação Brasileira de Pesquisadores em História Econômica / Edusp / Imprensa Oficial, 2002.

TAKEDA, Cristiane Layher. *O Cotidianos de uma Lenda: cartas do teatro de arte de Moscou*. São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 2003.

TANGUY, Lucie. *Sciences Sociales et construction de la catégorie "formation" en France (1945-1971)*. Travail e Mobilité, CNRS-Université Paris 10. Mimeo.

TERRIER, Agnés. *L'Orchestre de l'Opéra de Paris – de 1669 à nos jours*. Paris: Éditions de la Martinière, 2003.

TINHORÃO, José Ramos. *História Social da Música Popular Brasileira*. São Paulo: Ed. 34, 1998.

TOLSTOI, Leon. *O que é Arte?*. São Paulo: Ediouro, 2002.

URIARTE, Mônica Zewe. *Música e escola: um diálogo com a diversidade*. Educar, n.24, p. 245-258. Curitiba: Ed. UFPR, 2004.

VELHO, Gilberto (org). *Sociologia da Arte*. Rio de Janeiro: Zahar, 1971.

VERHAALEN, Marion. *Camargo Guarnieri: expressões de uma vida*. São Paulo: Edusp/Imprensa Oficial, 2001.

VIEIRA, Lia Braga. *A Escolarização do Ensino em Música*. In: Pro-Posições/Universidade Estadual de Campinas. Faculdade de Educação. Campinas, Sp, v. 15, n. 2 (44), maio/ago. 2004.

VILLA-LOBOS, Heitor. *Coleção Mestres da Música no Brasil*. São Paulo: Moderna, 2001.

WILIAMS, Raymond. *Cultura*. 2ª. Ed. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

ZAGO, Nadir, CARVALHO, Marília Pinto e VILELA, Rita Amélia Teixeira (orgs.) *Itinerários de pesquisa, perspectivas qualitativas em sociologia da educação*. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

REVISTAS

Concerto: Guia Mensal de Música Erudita. São Paulo; Ano VII, n. 72, 76. ISSN 1413-2052.

Concerto: Guia Mensal de Música Erudita. São Paulo; Ano VIII, n. 77, 78, 81, 83, 84, 85, 86. ISSN 1413-2052.

Concerto: Guia Mensal de Música Erudita. São Paulo; Ano IX, n. 88, 89, 90, 91, 92, 93, 96. ISSN 1413-2052.

Cultura Dia – a – Dia. Secretaria Municipal da Cultura, Anhembi Turismo e Eventos e Comitê Municipal SP 450 anos. N. 27 – 2003. N. 30, 33 – 2004.

Cultura FM 103,3: Guia do Ouvinte. São Paulo; n. 183, 186, 189, 190, 191, 192, 193, 195, 196, 197, 198, 200, 201.

PROGRAMAS

Programa de Concerto. Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo – OSESP. São Paulo: maio, junho, setembro, 2002.

Programa de Concerto. Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo – OSESP. São Paulo: maio, julho, agosto, setembro 2003.

Programa de Concerto. Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo – OSESP. São Paulo: março, maio, junho 2004.

DVD

Infinitivamente Guiomar Novaes: a história da maior pianista de todos os tempos. Um filme de Norma Benguell. Versátil Home Vídeo e RIOFILME.

Marcus Viana. Transfônica Orkestra. Trilhas e temas em concerto. Sonho & Sons.

L'offrande Musicale, un film de Vincent Bataillon. Papageno, avec la participation du Fonds D'Action, SACEM.

A Tribute to George Gershwin. Cuban Overture, Porgy and Bess Suite, Rhapsody in Blue. Adam Makowicz, Piano. Orchestra Della Svizzera Italiana, conduct by Russell S. Gloyd. Image Entertainment.

SITES

WWW.THEATROMUNICIPAL.COM.BR

WWW.MTECBO.GOV.BR